PARAGONE

diretto da Roberto Longhi

69

ARTE

GREGORI: *Altobello, il Romanino e il Cinquecento cremonese* - GRISERI: *Gregorio Guglielmi a Torino* - LONZI-VOLPI: *Ben Shahn*

Antologia di artisti

SETTEMBRE

SANSONI EDITORE - FIRENZE

1955

PARAGONE

Mensile di arte figurativa e letteratura

diretto da Roberto Longhi

Anno VI - Numero 69 - Settembre 1955

SOMMARIO

MINA GREGORI: *Altobello, il Romanino e il Cinquecento cremonese* - ANDREINA GRISERI: *Gregorio Guglielmi a Torino* - CARLA LONZI, MARISA VOLPI: *Ben Shahn*

ANTOLOGIA

Di artisti: *Il crocefisso riminese di Bagnacavallo* (A. Martini)

Redattori:

Francesco Arcangeli, Ferdinando Bologna,
Giuliano Briganti, Raffaello Causa, Mina Gregori,
Roberto Longhi, Ilaria Toesca, Carlo Volpe,
Federico Zeri

Redazione

Via Benedetto Fortini, 30 - Firenze

Amministrazione

Casa Editrice Sansoni
Viale Mazzini, 46 - Firenze

*

Prezzo del fascicolo artistico L. 600
Prezzo del fascicolo letterario L. 400

Abbonamento cumulativo L. 5000
(Estero L. 7000)

MINA GREGORI

ALTOBELLO, IL ROMANINO E IL CINQUECENTO CREMONESE

Che il destino lamentevole della scuola cremonese del primo Cinquecento, ancora in essere come concetto critico nell'Ottocento, e in seguito accantonata dalla storia dell'arte, sia da attribuire in gran parte alla dispersione che proprio il secolo scorso ha fatto delle sue opere più importanti, è la prima constatazione che si presenta a chi voglia ripercorrerne le vicende.

E che i decenni più duramente colpiti siano stati quelli che da Boccaccio Boccaccino conducono all'apparire dei Campi, è altrettanto certo. Già nell'ombra il grande e raro Camillo Boccaccino, la cui fama non oltrepassò il Settecento, la congiuntura Altobello Melone-Gian Francesco Bembo, e cioè la generazione di mezzo tra il Boccaccino padre e il figlio di secondo letto, fu la posizione chiave su cui si accanì, da un lato, la fame dei mercanti e degli emissari dei musei stranieri, venendo sempre più a mancare, dall'altro, gli elementi di fatto per una qualunque ricostruzione critica.

E tuttavia la nozione di codesta cultura artistica, che fu vigorosa e prodotta da ingegni locali, anche se collegata — e come poteva essere altrimenti? — ai movimenti dei centri di maggiore portata, durò, sia pure affievolita e ormai lacunosa, fino ai tempi del Cavalcaselle: che fu difatti, in un capitolo della sua *History of Painting in North Italy* (1871), il primo e l'ultimo estensore di una storia concatenata, consequenziale, di quel quarto di secolo di pittura cremonese.

Il bilancio delle perdite subìte dagli anni della soppressione delle chiese e per tutto il secolo scorso fu invero di eccezionale entità. Al principio del '700, l'Arisi nella sua *Accademia de' pittori... cremonesi* (ms. presso la Biblioteca di Cremona) citava in San Gallo un '*Cenacolo in piccolo*' di Altobello Melone; e ai tempi della guida del Panni (1762) era ancora in San Bartolomeo l''Andata ad Emaus' dello stesso, già citata dal Baldinucci, così come nella chiesa di San Prospero si trovava 'un'*Ancona in legno, distribuitavi in tre Palette* / dove / *si scorgono in quella di mezzo la Vergine seduta col Bambino su le ginocchia, in una laterale il Vescovo San Prospero e nell'altra San Girolamo genuflesso, di maniera antica, sì, ma finita. Tale dipintura... viene diversamente giudicata, da chi, di Boccaccio Boccaccino, da chi, d'Altobello de Meloni*'. Soppresse le chiese, si dispersero anche

i quadri; e all'infuori dell''Andata al Calvario' che dalla collezione Castelbarco passò alla National Gallery di Londra col suo vero nome, se ne perdettero le tracce. Né essi figuravano, ai primi dell'Ottocento, negli inventarî della collezione Picenardi dove rimasero, per più di cinquant'anni ancora, alcuni dei capi d'opera delle chiese del cremonese. Raccolti dalla passione del Conte Giovan Battista Biffi, che era stato uno degli illuministi riuniti intorno ai Verri e che aveva, egli pure, compilato un suo voluminoso manoscritto sugli 'Artisti cremonesi', i quadri passarono poi, per eredità, ai Sommi Picenardi nel 1807. Vi si notavano, fra gli altri, l''Andata al Calvario' del Boccaccino (allora ritenuta del Mantegna), le due pale del Marziale eseguite per Cremona (la 'Circoncisione' e la 'Madonna e Santi'), finite in seguito tutte quante alla National Gallery di Londra. Ma la raccolta Picenardi, riunita dall'iniziativa di un collezionista, e, come privata proprietà, esposta ai pericoli delle alienazioni, proprio per la sua eccezionale concentrazione, fu una specie di 'Flackturm' (sia pure senza la distruzione effettiva delle opere) della pittura cremonese. La vendita, ordinata dai creditori degli eredi Araldi-Erizzo, ebbe luogo nel 1869[1].

S'è detto dei pezzi più conosciuti e mai persi di vista col passaggio alla maggiore Galleria inglese. Ma nulla potrà permetterci di identificare, anche tra i quadri noti di Altobello di questo soggetto, la 'Beata Vergine col Bambino e San Giovanni Battista', toccata a un mercante milanese e giudicata, all'atto della vendita, quale opera del Melone. E nulla si sapeva, fino a pochi anni fa, del 'trittico colla Beata Vergine, San Raffaele e Sant'Elena' inventariato sotto il nome di Gian Francesco Bembo e che ora, dopo la identificazione del Longhi e del Grassi[2], che ne ristabiliva l'appartenenza al Melone, risulta diviso tra Oxford e Washington. Anche il Sacchi, del resto, nelle *Notizie pittoriche cremonesi* (1872), rammentando il trittico presso un antiquario inglese, credeva trattarsi di un prodotto di Altobello; e l'esattezza dell'attribuzione, riscontrata sul ritrovamento recente, è un fatto che induce ad accordare un certo credito anche alle altre segnalazioni dello scrittore cremonese, che fu in tempo a vedere ancora in essere questa ed altre importanti collezioni gentilizie e ad assistere del pari alla loro dispersione. Nel palazzo del Marchese Clavello Pallavicino egli rammentava di Altobello un '*Ritratto di gentiluomo, busto senza mani*'. Un '*Arcangelo Michele*' stava nella Galleria di Monsignor Bignami a Casalmaggiore[3]; presso un antiquario

milanese si conservava la '*Vergine col Bambino in trono, con ai lati San Giovanni e San Gerolamo, in basso San Giovanni Battista*', che il Sacchi ci dice proveniente dalla Galleria Picenardi. Nella *Grande Illustrazione del Lombardo Veneto* (II, 1859, p. 523) anche il Robolotti segnalava a Cremona '*presso il signor Andrea Nardi... tre tavole della Natività di Nostro Signore di Altobello Mellone, del Boccaccino e del Perugino*'. Tutte opere di cui si è perduta ogni traccia. E ancora: ci si domanda che ne sia stato della '*Natività con tre angeli, Sant'Andrea e San Rocco a figure intiere*' e del '*Cristo sul sepolcro*' che il Cavalcaselle, vedendoli nel Palazzo Reale, prendeva a paradigma della fase giovanile del Melone, attratta da Bologna e da Ferrara e al séguito del Boccaccino. Ma se non possiamo riscontrare l'esattezza di queste attribuzioni, dove il nome di Altobello è citato non sappiamo con quanto fondamento, mentre in altri casi, ritrovate le opere, la vecchia ascrizione è caduta da sé, la conclusione certa che almeno se ne può trarre, è che esso vi è sempre proposto come quello di un artista che impersonò un preciso e importante momento stilistico [4].

Per converso, le citazioni del Bembo sono assai meno numerose e, in un caso, in comune con il Melone. Il Calvi (*Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti scultori e pittori che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza*, 1859-69, II°, pp. 86-87) nella collezione Averoldi di Brescia aveva visto un'opera, oggi smarrita, del pittore cremonese con gli apostoli Paolo e Giovanni e firmata 'Bembus pinxit anno Domini 1525'. In tempi più prossimi a noi, lo Schweitzer (in l'*Arte*, 1900, p. 56) così descriveva un quadro della collezione di Angelo Camozzi, esposto alla mostra d'arte sacra del 1899, e oggi da rintracciare: '*Madonna col Bambino e i Santi Rocco e Biagio; questo è vestito da vescovo e si riconosce al suo simbolo, il pettine di ferro. San Rocco specialmente ha quegli occhi pagnucolosi e strambi di cui ho parlato. Questo quadro... sta di mezzo fra la maniera di Altobello e quella del Bembo*'.

Ma un episodio più significante si verificò a Milano nel 1872, quando il dottor Levis, allora ben noto come conoscitore oltre che come collezionista, davanti ad un frammento con una 'Coppia di devoti inginocchiati' prestato ad una esposizione dalla raccolta Bonomi Cereda, poteva esprimere cautamente, ma con ragione, come vedremo, il nome del Bembo. La sua opinione venne discussa vivacemente e battuta dalla convinzione quasi generale che si trattasse di un'opera del Boltraffio. La tavola, infatti, passava a Brera

nel 1897 quale esemplare ambitissimo del pittore milanese, al cui nome è ancor oggi attribuita, e persino sull'autorità del Suida.

Dopo questo episodio, nonostante la traccia del Cavalcaselle e l'intervento del Sacchi, la riconoscibilità di una qualsiasi opera cremonese di quell'epoca finì per insabbiarsi rapidamente, e con essa l'attenzione degli storici anche in Lombardia, dove nella cerchia del Morelli e del Frizzoni, peraltro meritorî nei confronti dei pittori locali a rimorchio di Leonardo e della cultura milanese, non si fece che bloccare la situazione su questa scacchiera, in verità un po' troppo ristretta.

Nelle ricognizioni nei musei italiani e stranieri del Morelli, infatti [5], mentre venivano dedicate molte pagine ai milanesi, e qualcuna anche ai bresciani e ai bergamaschi, i cremonesi non figuravano più in gruppo autonomo; e il Melone e il Bembo erano inseriti, in nota, nelle diramazioni della scuola bresciana. Frattanto, lo Jacobsen (1896) [6] ritornava, dopo il Cavalcaselle e il Morelli, ad occuparsi in particolare della scuola bresciana, collaborando a situarla in quel luogo di autonomia creativa che giustamente le spetta, e tentando di irrobustire con nuove attribuzioni il catalogo del Romanino. In quel contesto compariva, fra i pittori della scia diretta del caposcuola, anche il cremonese Giulio Campi, e curiosamente, si citavano al suo seguito Altobello e il Bembo, legati invero al Romanino assai più intimamente, persino dai vincoli della generazione comune.

E se, nella nostra rassegna bibliografica, incontriamo pochi anni dopo (1900) la controparte del citato articolo dello Schweitzer sulla 'scuola pittorica cremonese', ma le conseguenze ne furono quasi nulle, segno è che lo Schweitzer non valeva lo Jacobsen e che il materiale di cui poteva ancora disporre per gli artisti che ci interessano — egli recensiva, s'è detto, una mostra tenutasi a Cremona — era quanto mai esiguo, o addirittura inesistente.

La posizione del Morelli e dello Jacobsen non mancò di riflettersi sull'imminente selezione del Berenson. I primi cataloghi nel suo volume sui *North Italian Painters of the Renaissance* (1907) — e non dico del testo ancor più evasivo — accoglievano dei cremonesi (cito in ordine cronologico) soltanto i nomi di Boccaccio Boccaccino, Giulio Campi (pupil of Romanino...), Sofonisba Anguissola (una citazione che forse la pittrice si è meritata per la considerazione che ne ebbe il Van Dyck). E la situazione non mutava fino alla *Storia*

del Venturi (IX, 6, pp. 794-99), dove tuttavia la scuola cremonese era presentata al completo, in virtù della storiografia locale che ne aveva già tracciate le linee essenziali, ma dove anche il Melone e il Bembo non figuravano che per dovere di citazione e in ridottissime dimensioni.

Venivano, così, praticamente depennati, se si eccettua qualche tentativo poco fortunato di attribuzioni al Bembo,[7] gli anni intensi che fanno pernio sul secondo decennio del secolo e sull'opera dei nostri due artisti. In territorio cremonese l'interesse della critica si spostava piuttosto (e un'eco ne fu nel libro poco felice della Perotti dedicato alla famiglia dei Campi[8]), sulle generazioni successive, che potevano attingere agli esempi degli artisti forestieri: oltre che del Romanino, anche del friulano Pordenone, venuti tutt'e due a Cremona di persona, a lavorare nella navata grande della Cattedrale. A Giulio Campi e compagni si riconosceva finalmente di aver conseguito una certa legatura di gruppo, se non una scuola a carattere autonomo. Ma il partito persino eccessivo del Cavalcaselle, che aveva voluto chiudere la sua trattazione sui cremonesi dove forse altri l'avrebbe iniziata, e cioè prima che fosse di scena la schiera dei futuri manieristi, avrebbe dovuto, ancora una volta, mettere sull'avviso. Nei nomi e le opere di Altobello Melone e Gian Francesco Bembo, egli vedeva chiari gli agganci con i moventi e le aspirazioni che la piccola capitale artistica aveva manifestato da parecchi decennî, e concludersi le alleanze culturali — con Ferrara e Venezia —, esperite lungo tutto il Quattrocento.

In quella congiuntura pittorica, incluso, s'intende, il culmine di Boccaccio Boccaccino, il grande critico vedeva, insomma, il necessario epilogo del suo capitolo, che aveva preso l'avvìo dagli anni del rinascimento dell'arte a Cremona e che suona ancor oggi come il doveroso omaggio da rendere a una vecchia e non ingloriosa scuola locale: dando credito, cioè, per l'evidenza dei risultati finali e che meglio si potevano indicare perché ancora recuperabili, alle vicende che avevano preceduto questi risultati e di cui non rimanevano che poche memorie.

Una ricostruzione della scuola cremonese, dove l'un fatto possa essere illuminato dall'altro e che ridia quasi per intiera anche la forte e marcata fisionomia che essa ebbe nei primi decennî del Cinquecento, è oggi forse più facile che non venti, trent'anni fa. Le mutazioni di proprietà, le nuove catalogazioni dei musei, conseguenze del dopoguerra, hanno messo a fuoco e riscoperto opere perdute di vista da tanti mai

anni. E anche gli studî non hanno mancato di dedicare qualche pagina sostanziosa a taluni suoi problemi singoli.

Ma siamo giunti ormai al tratto meglio conosciuto di tutta questa vicenda critica. Un catalogo ragionato di un museo di provincia è sempre un'impresa che, ben condotta, non può che richiamare ad attualità la materia e gli argomenti trattati, purché siano di portata considerevole: ed è ciò che è accaduto, immancabilmente, per il catalogo della Pinacoteca di Cremona (1949) del Puerari. Frattanto, il Grassi apriva le ricerche su Altobello Melone, seguito dallo Zeri su questa rivista e, recentissimamente, dal Bologna [9]. Il motivo conduttore di questi saggi dipende decisamente dagli spunti, tanto illuminanti che non mancano mai di produrre lavoro proficuo e la cui citazione abbiamo preferito rimandare a questo punto, che il Longhi ha dedicato, qua e là e lateralmente, ma offrendone la chiave per un'interpretazione perspicua, al Meloni e all'ambiente vicino a lui.

E fu, una volta [10], trattando del Romanino. Contrariamente all'opinione corrente (a cui faceva capo l'antica affermazione del contemporaneo Michiel secondo la quale il cremonese sarebbe stato 'discipulo de Armanin'), egli apriva la possibilità che, tra i due, il dare non fosse tutto da una parte sola, e l'avere dall'altra. Perché riteneva infatti il Melone 'uno dei giovani più audaci che contasse nei primi decennî del Cinquecento la pittura dell'Italia settentrionale'; l'audacia consistendo nel partecipare attivamente al moto eccentrico e fantastico dell'entroterra padano, volto a trasformare rapidamente le culture artistiche di Venezia e del centro. Nell''Officina Ferrarese' (1934), questa definizione si articolava citando al suo fianco il collega cremonese Gian Francesco Bembo, e con un parallelo altrettanto calzante con quanto stava accadendo nella città estense dopo l'Aspertini, col Mazzolino e col Dosso.

Qui, infatti, stava il punto.

Ingegni anche troppo compositi e variabili, se non addirittura mercuriali, furono infatti il Melone ed il Bembo, secondo lo spirito inquieto dei tempi. Sperimentatori anche più del Romanino, per il quale l'educazione veneziana aveva saputo agire come struttura, i due cremonesi fecero proprio il metodo sottile del patriarca Boccaccino di trarre profitto da culture aliene e lo spinsero, per eccesso di ricerca, oltre il limite, quasi, del decifrabile. Autori di opere che, una volta disperse e allontanate dal luogo d'origine, non furono più agevolmente riconoscibili, di difficile comprensione, di attri-

buzione ardua al possibile, essi divennero, nel tempo, anche le vittime dell'eccentrica e fin troppo pericolosa avventura di cui erano stati protagonisti. E fu una sorte, sul piano dei valori, certamente immeritata, specie per Altobello.

Dei tre saggi più recenti sull'argomento, che rappresentano una brillante ripresa critica, mi riservo di parlare di volta in volta, sentendomi anch'io impegnata e coinvolta a condurre innanzi in questo lavoro, che era già in corso quando è apparso l'articolo del Bologna, il problema che mi pare tuttora a una fase iniziale e passibile di continui aumenti.

E poiché infatti una verità, una volta smarrita, non può riconquistarsi che per gradi, sono ancora in tempo per riproporre per Altobello anche un'attività che gli spetta certamente, se dobbiamo basarci sui begli inserti degli affreschi e che, mentre non è stata presa in seria considerazione in nessuno dei tre saggi citati, non era però sfuggita al Cavalcaselle. Alludo ai ritratti. Si potrà cominciare dal famoso e cosiddetto 'Cesare Borgia' della Carrara, per il quale il grande critico era in grado di fare il nome del cremonese, e che mi è possibile accompagnare con qualche altro esemplare in strettissimo rapporto. Essendo la materia dei ritratti quanto mai delicata e difficile, sarà opportuno restringerci per ora solo a questi, che costituiscono, in serie, la riprova di uno stile svolgentesi nel tempo, ma riconducibile a una sola persona, quella, appunto, del Melone. Nel loro probabile ordine, essi sono: il ritratto citato della Carrara, il 'Ritratto di giovane' già nella collezione contessa Charles de Vogüé (e riprodotto in 'Pantheon' 1931, p. 231), il 'Ritratto di gentiluomo' che mi è noto soltanto dalla fotografia fattane dalla Soprintendenza di Firenze (forse perché passato all'Ufficio Esportazione) e, infine, il cosiddetto 'Ritratto di Gaspara Stampa', che, giunto in Italia dopo aver fatto il giro delle collezioni di mezza Europa, passò in mano tedesca durante la guerra e ora si trova, mi si dice, tra le opere recuperate.

Anche al problema parallelo di Gian Francesco Bembo, il pittore esordiente negli affreschi della navata della Cattedrale che stanno a contraltare, con l'anticipo di un anno, di quelli del Melone, è possibile contribuire, giovandosi di dati e opere che tuttora si trovino nel cremonese. Dargli una fisionomia ben precisata mi sembra indispensabile, del resto, per la stessa conoscenza di Altobello; e a questo fine posso, intanto, anticipare che, contro l'asserzione del Vasari che lo diceva morto ancor giovane, si hanno sue notizie per commissioni e pagamenti fino al 1543 [11].

*

Il Cavalcaselle, pur negando ai cremonesi una vera autonomia, li riconosceva dotati di un loro 'peculiar mark'. Egli notava che, loro centro d'attrazione essendo Ferrara, codesta relazione ne condizionò anche il passaggio alla civiltà veneziana, quando essa penetrò nella Corte Estense. Ma le occasioni per allacciare vantaggiosi legami, a Cremona non mancarono anche restando sul piede di casa. Dopo che il Perugino vi ebbe lasciato, nel 1494, un'opera di cui si fece gran conto, le chiamate di pittori foresteri s'infittirono. Accanto a Marco Marziale, attivo per la famiglia Raimondi tra il 1499 e il 1500, e ancora nel 1507, e già ricordato dal Bologna [12] come portatore delle mode nordiche, occorre notare la presenza, altrettanto probabile e di significato assai simile, di Bartolomeo Veneto, che in un'opera del 1502 si firmava 'mezo Venezian e mezo Cremonese'. Ma gli anni in questione, quanto all'attività locale, fino a poco tempo fa erano piuttosto oscuri, al di fuori della bottega del Boccaccino dove si svolgevano le battute d'aspetto del Fadino e di Galeazzo Campi e in cui pareva confondersi la prima attività del Melone. La scoperta, dovuta al Longhi, dell''Andata al Calvario' che fu esposta alla Mostra Ferrarese del 1933 [13], confermava la presenza certa e autonoma di Altobello già nel primo decennio. Come data probabile per quest'opera, dove il rigore ferrarese si addolcisce e si colora di giorgionesco, si potrebbe proporre, difatti, e senza tema di sbagliare di molto, quella dell''Annunciazione' ad affresco nel presbiterio del Duomo eseguita dal Boccaccino nel 1508 e prima opera dell'artista in cui sia già qualche segno delle novità veneziane. In questi limiti soltanto possono ammettersi i rapporti tra i due pittori, come del resto non ha mancato di rilevare anche il Grassi. Una presenza diretta del Melone nella produzione della bottega del Boccaccino non è ravvisabile, mentre qualche elemento lascia intendere piuttosto che il riflesso del nostro artista sia stato avvertito proprio in quella cerchia.

Il problema ancora poco chiaro delle ante d'organo di San Michele [14], su cui dovremo tornare fra poco e che, nate certamente dai pensieri del Boccaccino, il Cavalcaselle teneva come possibile prova della giovinezza boccaccinesca del Melone, del suo intervento nelle imprese di quella bottega, è piuttosto da impostare su queste premesse. I brani dei due grandiosi 'San Gerolamo' e 'Sant'Antonio Abate', dove il Puerari [15] ha ravvisato la mano dell'anonimo autore della

bella 'Pietà' che, con i laterali, si trova nella stessa chiesa, sembrano rivelare, negli spigoli troppo acuti, nei panneggi, che, presi in un punto si aprono in un ventaglio di pieghe insaldate, una trasposizione, sebbene troppo meccanica, delle stupende, anche se un po' capziose, legature di gesti e di nessi della preziosa 'opera prima' di Altobello. Anche la fantasia tetra, che nella 'Pietà' citata fece rievocare a questo pittore la composizione della sublime predella di Ercole, si orienta più sulle preferenze di Altobello, come lo conosciamo nelle asperrime parti 'ferraresi' dell''Andata al Calvario', che non di Boccaccio al principio del secondo decennio. Quanto all''Annunciazione', che si trovava in due scomparti all'interno delle ante e dove il livello della qualità sale fino ad esser degno del Boccaccino stesso, non vorrei dir troppo se rilevo un'eccezionale iridazione nella coloritura, una gamma ancor più cantante del suo solito soprattutto nei rosa, che, lungi dal farmi pensare a un'improbabile e introvabile intervento di Altobello, sembrano indicare almeno che il maestro più anziano ne avvertisse la presenza operante.

Ma il Melone, non v'è dubbio, si mosse sùbito indipendente e si dilettò di curiosi incroci culturali; pronto a trarre partito dall'esempio dei forestieri che gli rinnovavano gli incontri dei suoi viaggi di studio. Così, infatti, parla la 'Madonna col Bambino e San Giovannino' della Carrara, un'attribuzione veramente acuta dello Zeri. A proposito di quest'opera s'è già parlato del Marziale, che poteva anche rammentargli, di riflesso, la cerchia tedeschizzante dei Barbari, Jacopo e Nicolò, forse frequentata a Venezia. Il paesaggio, giorgionesco ad un punto appena più maturo dell''Andata al Calvario', si apre sulla campagna, dove si attardano due figurette in costume orientale, in una dimensione ancora quattrocentesca e 'cimesca', che è la medesima cara a Bartolomeo Veneto. Nel gusto di questo pittore è anche la citazione 'milanese' nelle teste dei due Bambini, che aveva potuto far decidere, a suo tempo, per un riferimento lombardo dell'opera, al lodigiano Albertino Piazza.

Immancabile che Altobello si provasse, una volta o l'altra, ma in piena indipendenza, a inserirsi, per così dire, anche nei moduli del Boccaccino. È il caso di questi due 'Santi' */tavola 1/*, che avevano certo appartenuto ad un polittico, e che si trovavano, anni fa, presso un restauratore bolognese. Non occorre nemmeno dimostrarne l'impronta cremonese, tanto il ricordo dell'affresco del Boccaccino nell'abside del Duomo, con i santi 'birilloni' protettori della città è evidente nel

piviale del Santo Papa, nella sagoma saviamente bilicata e tornita del corpo che ne è rivestito. Boccaccineschi sono anche gli effetti metallici delle luci verticali che segnano la veste all'attaccatura del colletto: un particolare che si ritrova, trattato più liberamente, nella 'Madonna col Bambino e San Giovannino' in collezione privata londinese, pubblicata dallo Zeri all'attivo di Altobello. Altre parti parlano di lui in modo anche più decisivo. Già il paesaggio dal punto di orizzonte ribassato, e dove i ciottoli delle vecchie strade ferraresi, proprio come nell''Andata al Calvario' non sono che macchie sbavate, scaglie di colore, è della specie affocata e densa, che fu cara ai primi giorgioneschi e di cui erano brani bellissimi e oggi perduti in quell'opera più antica e mai abbastanza citata. La parte nordica, poi, degli interessi giovanili di Altobello — che ci è confermata dalla testimonianza del Michiel, assai pratico del giro 'ponentino' di Venezia, a cui, del resto, appartenne anche Giorgione — si riconosce nel piviale, descritto con una perspicuità e una lucidezza di superfici più intense che nei brani analoghi del Boccaccino, e che richiamano, ancora una volta, la cerchia dei pittori nordicizzanti. Il tipo del 'Sant'Antonio' è ferrarese e potrebbe mescolarsi ai vecchi adusti del Mazzolino che cominciava giusto in quegli anni giorgionesco e interessato agli esperimenti dei ferraresi e dei veneti di gusti più eterocliti. I panneggi in superfici ampie, ma con un appiombo che non può definirsi boccaccinesco, possono intendersi come lo sviluppo delle figure di grande impronta quasi larvale, dai lunghi piedi un po' informi, dell''Andata al Calvario'. Anche le mani, pur conservando nei piegamenti il ricordo di una struttura più rigorosa, tentano di articolarsi dolcemente, con il risultato di diventar meno prensili.

Sul tessuto ferrarese e quattrocentesco, Altobello andava dunque svolgendosi, in accordo coi tempi, mediante operazioni mentali estremamente composite. Di casi poco diversi, e di cui oggi sono ghiottissimi i giovani critici, erano pieni, del resto, quegli anni che avevano visto avvenimenti eccezionali. Un fenomeno che li caratterizza è costituito da questi pittori generalmente nati e poi ritornati in zone eccentriche e marginali, e magari stranieri, che si fanno sperimentatori, per irrequietezza mentale, e mediatori fra le due civiltà del Sud e del Nord, fra le grandi competizioni di Roma e di Venezia. Il più grande di costoro, Lorenzo Lotto, nel 1513 si è già ritirato, carico di esperienze, in provincia, a Bergamo.

E se ricordo questa data, è perché essa, press'a poco, può convenire a una 'Madonna col Bambino e San Giovannino' /*tavola* 2/ che il Longhi mi ha proposto come problema cremonese e che sembra già riflettere, in un particolare secondario, ma significante, la presenza, appunto, del Lotto in Lombardia. Il San Gerolamo che si scorge nel fondo è difatti in rapporto certo con una delle meditazioni predilette del pittore veneziano, che ritornò sempre sul tema del Santo eremita e penitente, trattandolo anche negli anni bergamaschi. Noi non ne conosciamo, di questa fase, che l'esemplare del 1515, ma nulla ci vieta di pensare che la serie, iniziata con un mirabile avvìo di interpretazione in quello del Louvre, e poi proseguita, ne comprendesse, nei primi anni bergamaschi, qualcuno oggi smarrito. Anche il frascato, del resto, frammisto di bassi cespugli che qui s'incendiano di riflessi dorati, è di conformazione lottesca.

Quanto alla collocazione cremonese di quest'opera enigmatica, parla in suo favore il ricordo boccaccinesco che s'intuisce nell'alone punteggiato dei nimbi e nella testa della Madre, dove le bande lisce dei capelli accompagnano l'ovale del viso con un garbo 'costesco': che è ancora quello impiegato dal Boccaccino nella 'Madonna' Beit. Né vi si oppongono le altre e più peregrine desunzioni. L'avere adottato, per il gruppo protagonista, un motivo compositivo toscano è un'operazione in cui avrebbe potuto provarsi, in gioventù, il Bembo, i cui contatti con la Toscana sono ormai noti; ed è una possibilità che lascerei aperta, se non sentissi che non corrisponde a questo artista la condotta pittorica. Una materia liquida e lucida è quella dei capelli, della ciocca che sfugge dalla benda secondo la moda giorgionesca: un particolare che qui agisce, sull'ovale ben disegnato, quasi come elemento di disturbo. Una grafia incisiva e veloce ad un tempo, 'cranachiana', descrive la coroncina silvestre del piccolo Giovanni e la trama degli alberi contro il chiarore del fondo, sebbene nel cespuglio d'edera il pennello spalmi il colore con una larghezza pittorica, che è, anch'essa, ormai giorgionesca. In un particolare, finalmente, queste qualità ci consentono un rapporto sicuro, materiale, con Altobello: il drappeggio che riveste il parapetto è difatti similissimo, nell'arabesco quasi inciso, alla tenda della 'Madonna' certo più antica e così diversa, in apparenza, della Carrara.

Una volta stabilito che qui si tratta del nostro pittore, va da sé che la datazione non possa portarsi oltre il 1513-14, per la distanza che occorre frapporre per giungere alla data,

la prima sicura, degli affreschi della Cattedrale, ordinati nel dicembre del 1516. Né mancano in quest'opera i segni premonitori del corso che l'arte di Altobello seguirà in questo frattempo: quando ormai la fisionomia certa del pittore si va precisando. Il sistema di pieghe a sbalzo continuo e minuto del manto, pur ampio e falcato della Madonna, che non può spiegarsi altro che come libera trasposizione del modo di panneggiare fin troppo carico e grafico dei nordici, è difatti il medesimo impiegato, con un riferimento anche più chiaro alla fonte, in un 'Presepio e Santi' /*tavola* 3/ del Seminario Vescovile di Cremona e, finalmente, nel 'Ritratto' n. 368 /*tavola* 4 *b*/ della Carrara. Da quando conobbi il piccolo 'Presepio' e ne proposi l'attribuzione al Melone, ho sempre tenuto assieme questi due dipinti: chi aveva fatto l'uno, non poteva essere che l'autore dell'altro. La stessa mescolanza di nordico, nelle pieghe pungenti, persino nella densità della stesura pittorica, e di giorgionesco nel paesaggio, di cui si potrebbero addirittura scambiare intieri brani, senza turbamenti di sorta.

Il celebre ritratto, che fu identificato in epoca romantica con Cesare Borgia, ed è davvero degno di rappresentare il costume di un'epoca, ha subìto, in campo attributivo, sbalzi che spaziano da Bartolomeo Veneto a Calisto Piazza [16], un seguace del Romanino che non compare che verso il 1520. Ma si tratta certamente di un'opera del secondo decennio, come fa credere l'impianto relativamente arcaico, e pur giorgionesco, e l'affinità che ancora avvicina il personaggio al cavaliere in pennacchiera fantasiosa dell''Andata al Calvario' /*tavola* 4 *a*/. Anche il parallelo innegabile con la ritrattistica quasi emblematica, a forza di allusioni di costume, di Bartolomeo Veneto è cosa che si colloca in quegli anni.

Né diversamente parla la forte inflessione nordica del similissimo 'Presepio', che ha tutti i caratteri di una desunzione per via grafica.

Non si son mai tenuti abbastanza distinti, infatti, i due momenti capitali della diffusione da noi delle mode nordiche nei primi vent'anni del Cinquecento; che, sui primissimi del secolo, avvenne sulla conoscenza diretta delle opere di pittura e sulle prime stampe, in una cerchia ristretta e quasi esoterica, e con la mediazione del Dürer nel suo viaggio italiano e di Jacopo de' Barbari. Ma il traffico si fece più intenso dopo il 1510 e questa volta alla portata di tutti, quando ebbe inizio la grande diffusione delle incisioni, che fu accolta con un interesse pari a quello suscitato dagli incu-

naboli. Tra i pittori che ci interessano, le desunzioni da questo mezzo di diffusione iconografica e stilistica hanno luogo per tutto il secondo decennio: così è per Bartolomeo Veneto e per il Boccaccino che attinge largamente alle serie sacre del Dürer per le sue 'Storie della Vita di Maria' ad affresco, incominciate nel 1515, si presume dopo il ritorno da Roma. Anche l'improvvisa sterzata di Altobello è da intendersi nell'àmbito di queste tendenze.

Ma poiché in quelle opere in cui s'è avvertita la forte accentuazione delle formule grafiche è anche la traccia di un contatto col Romanino, indicabile nella Madonna e nel Santo cavaliere del 'Presepio' e nella fisionomia spiovente, a tratti ravvicinati, del 'Borgia', è tempo di affrontare questo che è il problema capitale di tutta la vicenda artistica del pittore cremonese. Non spero, tuttavia, di risolvere pienamente il significato delle relazioni dei due maestri, né voglio forzare la portata dei fatti a noi comprensibili, oltre il limite dell'evidenza. E i fatti sono questi: il Romanino fu, per Altobello, che pure aveva al suo attivo parecchi anni di pittura energicamente accentata, personalmente 'trovata', il catalizzatore, lo stabilizzatore delle sue esperienze precedenti. Ma se è vero che nel quadro di Bergamo, che il Gamba riteneva 'quanto di più Romanino primitivo si possa vedere', alcuni tratti tengono del pittore bresciano, è anche vero che almeno altrettanti spettano alla storia anteriore del Melone. La materia di fondamento veneto, ma ancor densa e aderente nel nuovissimo impegno di sperimentare, centimetro per centimetro, inedite risoluzioni tecniche, secondando istanze che in parte erano giorgionesche e in parte 'ponentine', non sembra ancora aggiornata sulle scioltezze risolutive di Tiziano. E il Romanino, invece, dimostrò assai presto di valersene, e tanto più ciò è stato vero per i sostenitori di uno sviluppo del pittore troppo anticipato, ma che veniva di conseguenza dalla convinzione, oggi accantonata, che lo stile tizianesco-palmesco si fosse già pienamente manifestato prima del 1510.

La cronologia del primo tempo del pittore bresciano, è ancora tutt'altro che stabilita. Per opere giovanili s'intendono, in blocco, tutte quelle anteriori agli affreschi di Cremona, che sono del primo semestre del 1520: quando il Romanino aveva già passato da un po' la trentina. Su di un tragitto che va dal 1508 circa a quell'anno, l'incertezza permane a tal punto, che non è raro il caso di qualche opera la cui datazione oscilli, secondo le diverse opinioni, anche di un lustro.

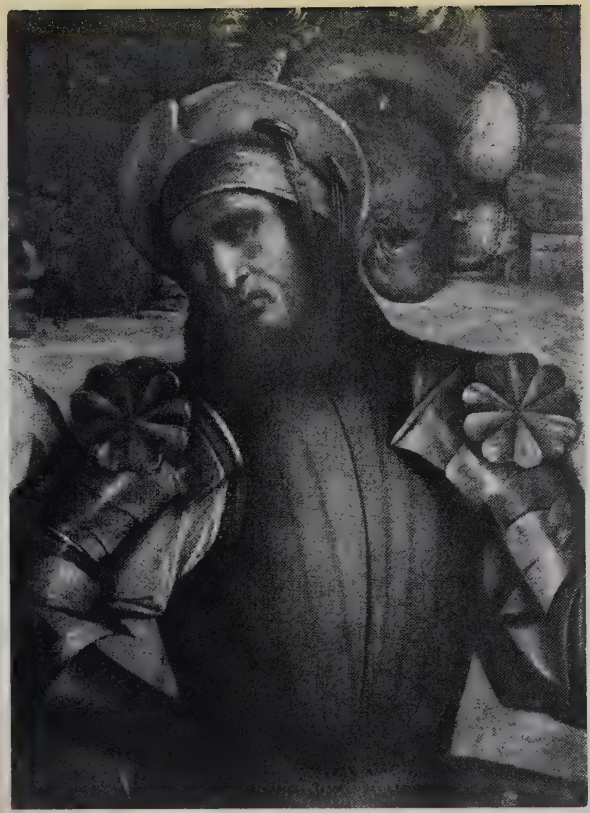
Le cose, poi, si complicano (o forse potrebbero in parte chiarirsi) per le vicende belliche che Brescia ebbe a subire in quegli anni, presa dai francesi nel 1509, riconquistata nel '12 dopo una rivolta e un sacco famoso perpetrato da Gastone di Foix e non più tornata alla Repubblica Veneta fino al 1516, dopo esser passata sotto il dominio di Ferdinando il Cattolico per un periodo anch'esso funestato da ribalderie e tentativi di riscossa. Spetta al Cavalcaselle e poi allo Jacobsen d'essersi giovati di queste circostanze per tentar di seguire i movimenti del Romanino in quegli anni; sebbene oggi, che disponiamo di un catalogo dell'artista accresciuto di parecchio, non si possa convenire, come vedremo, su tutti i punti della loro ricostruzione. Essi argomentavano, principalmente, che la pala di San Francesco a Brescia (ritenuta l'opera più 'tizianesca' del pittore, o, come voleva il Cavalcaselle, la più 'palmesca'), dovesse datarsi intorno all' '11-12, prima, cioè, che il Romanino fosse costretto, in conseguenza del sacco, a partirsene nuovamente, dopo il viaggio di studio, alla volta del Veneto dove la sua presenza, come si sa, è accertata a Padova nel '13. Ma v'era qualche cosa che non tornava nella supposizione dei due critici. Già lo stesso Jacobsen dovette avvertire la difficoltà di dare una datazione tanto precoce ad un dipinto dove la civiltà tizianesca è profondamente assimilata e persin troppo carica e decadente, senza ammettere dei contatti costanti con Venezia. In un passaggio del suo studio, egli sembrava credere infatti che il Romanino, ad eccezione di una breve parentesi per l'esecuzione della pala, si fosse addirittura fermato nel Veneto dal 1509 (quando i Francesi entrarono in Brescia) al '13. Un'ipotesi molto improbabile che egli aveva ripresa dal Morelli, ma che non avrebbe forse proposta, se avesse ricordato che la 'Pietà', allora ancora nella collezione Manfrin a Venezia, prima di passare all'Accademia, era stata però eseguita dall'artista nel '10 per la chiesa bresciana di San Lorenzo: dimostrando che in quell'anno il viaggio di studio del Romanino era già compiuto e che egli dimorava quasi certamente nella sua città.

Quanto a noi, proveremo a rifarci di qui e a decifrare di nuovo quest'opera, la cui cultura, già bene individuata dal Grassi e dallo Zeri, oscilla tra un giorgionismo precoce e certi dati di origine ancora quattrocentesca, ma esclusivamente desunti in zona veneta. Qualche cosa di più, poi, viene a sapersi di questa fase del Romanino dalla 'Madonna col Bambino' già nella collezione Cook (n. 153), che il

1 - Altobello Melone: 'Due Santi' *proprietà privata*

2 - Altobello Melone: 'Madonna col Bambino e San Giovannino' *proprietà privata*

3 - Altobello Melone: 'Presepio e Santi' *Cremona, Museo del Seminario*



4 a - *Altobello Melone: un guerriero dell'* `*Andata al Calvario*'
Cremona, Museo

4 b - *Altobello Melone:* `*Ritratto di gentiluomo*' *Bergamo, Acc. Carrara*

5 - Romanino: 'Sacra Famiglia e donatori' *già a Londra, coll. Benson*

6 - Romanino: 'Ultima Cena' *Padova, Museo*

7 - Romanino: 'Madonna col Bambino e Santi'

Breno, San Valentino

8 - Romanino: 'Pietà' *Brescia, San Francesco*

9 - Romanino: 'Madonna col Bambino, Santi e donatori' *Tavernola, Pieve di San Pietro*

10 - Romanino: particolare dell'affresco di Tavernola

11 - Altobello Melone: 'Madonna col Bambino'
Long Island, coll. Rabinowitz

12 - Altobello Melone: 'Salomè' *Berlino, Museo Federico*

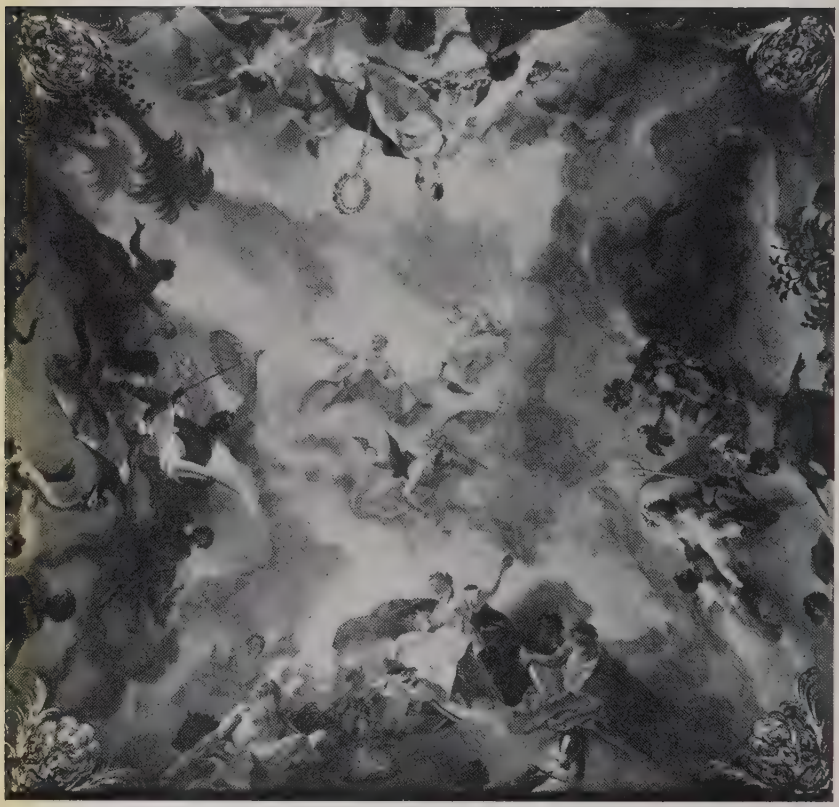
13 - Altobello Melone: 'Ritratto di gentiluomo' *ubicazione ignota*

14 - Altobello Melone: 'San Gerolamo' *Verona, Museo*

15 - Gregorio Guglielmi: Allegoria della 'Pace' *Torino, Palazzo Chiablese*

16 a, b - *Gregorio Guglielmi: Allegorie della 'Guerra' e dell''Autunno'* *Torino, Palazzo Chiablese*

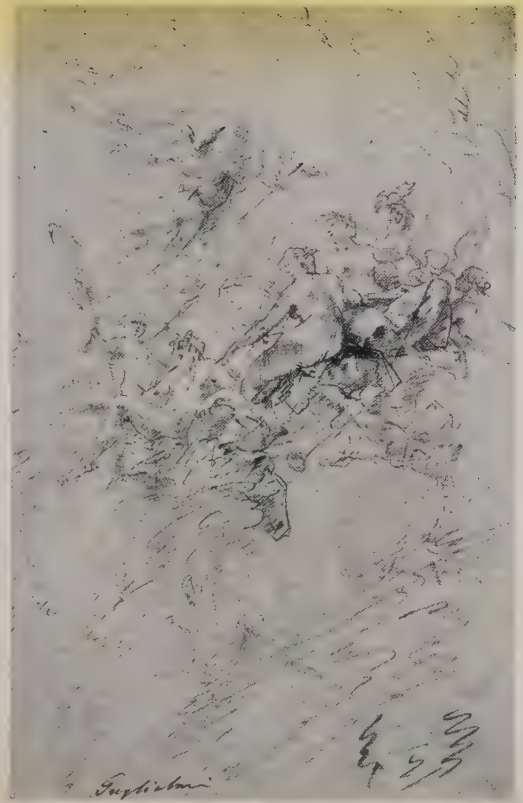
17 - Gregorio Guglielmi: Allegoria dell'Estate' *Torino, Palazzo Chiablese*



18 - Gregorio Guglielmi: 'Le Quattro Parti del Mondo' *Torino, Palazzo Reale*

19 - Gregorio Guglielmi: particolare dell'affresco precedente

Torino, Palazzo Reale



20 a - *Gregorio Guglielmi: 'Allegoria'* *Vienna, Albertina*

20 b - *Gregorio Guglielmi: 'Giobbe e la moglie'* *Vienna, Albertina*

Borenius catalogava col nome del pittore bresciano e che ne è certamente l'opera più antica, e dipinta ancor vivo Giorgione. Di qualche anno posteriore a questo commovente incunabolo è la 'Sacra Famiglia con due donatori' /*tavola* 5/ già nella collezione Benson e restituita all'artista dal Borenius nelle note dell'edizione da lui curata del Cavalcaselle (1912, III, p. 286), sebbene il Venturi l'abbia poi pubblicata nella sua *Storia* all'attivo del Cariani. Qui è certamente all'opera il bresciano intorno al '10 o poco dopo, tanto sembra ancora pensata e dipinta gomito a gomito con Sebastiano del Piombo e Tiziano giovanissimi e giorgioneschi [17]. Si vuol dire con questo che quei primissimi anni dell'artista non possono mobiliarsi con opere di apparenza sì arcaica, ma che rivelino qualche ricordo lombardo. Ma torneremo tra poco su questo punto che ci permette, intanto, di escludere che la 'Madonna e Santi' della chiesa bresciana di San Rocco, di attribuzione relativamente recente, possa cadere, come si è creduto, in questo momento.

Negli anni che seguono la 'Pietà', è probabile che il Romanino rimanesse in Lombardia, mantenendosi allo stadio press'a poco stazionario della sua pittura di fondamento veneziano, per poi ripartirsene prima del '13 ancora alla volta del Veneto, costrettovi dalle circostanze che sappiamo. È infatti poco probabile che egli abbia potuto seguire di stagione in stagione lo svolgersi prodigioso di Tiziano: lo si desume dal sussistere nelle opere padovane di arcaismi strutturali assai simili a quelli notati nella 'Pietà', in una caratteristica mescolanza su cui finalmente s'innesta la nuovissima adesione ai modi tizianeschi.

Della pala di Santa Giustina, sono stati esposti a Venezia, quest'anno, fra le opere dei giorgioneschi, alcuni tondi della cornice dove le citazioni dal cadorino manifestano un'intelligenza davvero eccezionale. Ma nella tavola centrale occorre riconoscere che i nuovi mezzi sono applicati sopra un telaio fortemente 'prospettico' e che l'impianto delle figure è ancora canonico e tradizionale.

Né diversamente è condotto il 'Cenacolo' /*tavola* 6/, quasi dimenticato dalla critica forse perché classificato quale opera tarda negli *Indici* del Berenson, sebbene nato certamente, e ne abbiamo conferma documentaria, se non assieme, appena dopo la grande pala, come credeva anche il Cavalcaselle. Il ricordo del Boccaccino vi affiora allo scopo di centralizzare la scena in un modo, più che classicheggiante, addirittura sacramentale, e una relazione ben visibile con la 'Pietà' è

ancora in qualche testa di vecchio Apostolo; ma è qui che compaiono anche le citazioni 'toto corde' dagli affreschi di Tiziano a Padova e dall''Adultera'. Qui l'artista mostra di intendere che cosa significasse l'amplificazione di quelle superfici cromatiche, insistendo nel 'tre-quarti' più volte ripetuto in cui i mantelli, le grandi maniche e i visi si espongono per un unico fine.

Che tosto il Romanino se ne tornasse in patria, è più che probabile, sebbene fino al 1516 non si abbiano sue notizie né in Brescia né altrove. Ma, fosse per la stretta di emergenza che seguì alla seconda occupazione della città, sembra che il pittore vi si trattenesse ben poco, cercando lavoro, piuttosto, nelle pievi del contado. Delle opere abbastanza giovanili ritrovate in questi ultimi quarant'anni, più d'una, infatti, proviene o si vede tuttora nelle campagne circonvicine. Difficile pensare, del resto, che nella città impoverita ci si potesse procacciare in quegli anni qualche commissione di grande impegno. Soltanto nell'agosto del '15 viene infatti affidata al Ferramola e al Moretto l'esecuzione delle ante d'organo per la Cattedrale: una circostanza, anche questa, che potrebbe far credere all'assenza del Romanino.

E con queste considerazioni si vuol toccare il problema della famosa pala 'tizianesca' di San Francesco che — una volta escluso, come mi pare si possa, che sia da collocarsi prima delle opere padovane — è ben difficile debba cadere in questi anni; mentre anche lo stile ci fa domandare se non sia da portarsi addirittura verso il tempo degli affreschi di Cremona. Anche la deliziosa paletta di Berlino, del resto, che proviene da una chiesa cittadina, non credo sia opera anteriore al 1516-17. Il Romanino ebbe, insomma, uno svolgimento più lento di quanto si crede comunemente; o, piuttosto, tornando in patria, gli accadde di seguire un corso in parte deviato dai fondamenti veneti e che mi pare muoversi per un certo tratto, se non a rimorchio, almeno in parallelo dei cremonesi.

Della paletta di Breno /*tavola* 7/, intanto, occorre dire che la data anteriore al '10 che è stata proposta dal Bologna o una collocazione comunque prima del '13 sono insostenibili, non potendosi intendere né la condotta pittorica, e i delicati passaggi della penombra luminosa sul viso del piccolo Giovanni, né la composizione, senza precedenti tizianeschi sul tipo della 'Madonna e Santi' del Prado e simili; mentre, abbiamo visto, è assai probabile che fossero un prodotto del soggiorno padovano, durante il quale, infatti, egli si provò

in effetti assai simili, nei tondi della pala di Santa Giustina. È da credere, piuttosto, che l'aspetto arcaico che, unito alla festevolezza dei colori, procura all'opera di Breno una piacevole grazia campestre, sia prodotto da una stilizzazione 'grafica', che tocca un risultato neo-bramantesco. La manica espansa, ma lievemente rinterzata del Santo Martire sulla destra sembra ricordare difatti persino i modi dello pseudo-Boccaccino. E ancora. Nel coro di San Francesco in Brescia, si trova, per donazione di un privato (1929,) un affresco staccato da una casa di via Cesare Arici, con una 'Pietà' /*tavola* 8/, incorniciata da due colonne e un'architrave, finte nel muro. Quest'opera bellissima e luminosa, già citata nel *Catalogo delle cose d'arte di Brescia* della Libreria dello Stato (Morassi), come 'arieggiante lo stile di Gerolamo Romanino', è cosa certa e giovanile del maestro bresciano. Parti sottilissime e delicate come la testa del Cristo trovano infatti riferimento immediato, anche per la datazione, nel San Giovannino della tavola di Breno. L'impostazione da un punto di vista abbassato, la presentazione 'architettata' sul sepolcro marmo mischio, producono anche qui un apparente arcaismo nei panneggi a squadro, nell'asprezza delle diagonali direttrici della composizione. Ed è proprio su questa strada che sembrano verificarsi gli scambi accennati con l'ambiente cremonese.

A questo punto ci domandiamo le ragioni della fortuna che le tendenze acutamente prospettiche del Bramante, seguite da un grande immaginativo come fu il Bramantino e, assai per tempo, dall'anonimo seguace del Suardi ricostruito di recente dal Longhi (in 'Paragone', n. 63, marzo 1955), ebbero nel secondo decennio del Cinquecento, anche al di fuori della stretta discendenza di Gaudenzio e del Luini. Il problema è di vivissimo interesse ed è già stato trattato dal Bologna. E sebbene possa in parte spiegarsi con i viaggi che portarono gli esponenti della tendenza a Roma e persino nel meridione, molta parte vi ebbe anche la cultura delle stampe, che divulgavano proprio in quegli anni soluzioni poco diverse. La constatazione che i nordici, ivi compresi i fiamminghi, venuti a contatto, sui primi del secolo, con la prospettiva, la intesero quasi sempre nel modo più illusivo e 'quadraturistico' e, appunto, bramantesco, va estesa, infatti, anche all'attività grafica. Nella serie nota del Dürer, la 'Presentazione al Tempio' si attiene a questa visione, pur senza riuscire a risolvere il dissidio tra l'architettura italianizzante e i panneggi esorbitanti e svolti quasi sol-

tanto in superficie. E s'intende che il procedimento finì per riflettersi, come cavallo di ritorno, anche sui nostri incisori, nessuno dei quali fu immune da influenze nordiche, per le ascendenze della 'specialità' ormai già costituite, ma che erano in grado, tuttavia, di assumersi il problema assai più a fondo anche nei riguardi della figura umana. Se ne potrebbe citare a conferma il caso-limite di Marcantonio Raimondi, che, in pieno ambiente raffaellesco, nel trasferire col bulino i pensieri dell'Urbinate per il 'Massacro degli Innocenti', si svia in qualche testa a una veduta di scorto non certo nello spirito del maestro.

Tanto più la connessione fra gli esempî incisorî e la poetica della prospettiva bramantesca ancora in atto, fu avvertita in Lombardia. Il grande interesse che l'ambiente cremonese aveva sempre dimostrato per la cultura grafica in genere e nordica in ispecie, fu certo causa concomitante perché vi si rafforzasse, nella generazione di Altobello e del Bembo (e basterebbe indicare nel 'bramantismo' delle architetture della 'Presentazione al Tempio' l'ispirazione diretta dall'incisione del Dürer), la cultura bramantesca che già vi esisteva dalla fine del Quattrocento e che era stata fino ad allora mantenuta dal Boccaccino nei limiti di 'normalità' del suo classicismo.

Ma non voglio negare, con questo, la validità della teoria del Bologna, che suggerisce per l'acuta ripresa cremonese l'esempio immediato delle opere lasciate nella zona dallo 'pseudo-Bramantino', il cui trittico di Castelleone (Cremona), da porsi dopo il viaggio dell'artista nel Sud, e cioè dopo l'11 circa, è stato trovato dal Longhi. Anche le ante d'organo di San Michele sembrano sfiorare la tendenza, mentre la loro datazione è da fissarsi, per questa ragione, e convenendo di porle anteriormente al viaggio a Roma del Boccaccino, non prima del '12-'13. Nell'interno di esse, l''Annunciazione', diversamente dai due 'Santoni' raffigurati all'esterno, è presa dal sotto in su e il punto di vista spostato produce nello squadro bloccato della veste della Vergine un pezzo di 'cubismo' nel quale si ravvisa difatti una singolare citazione dalla 'Madonna' del trittico di Castelleone. Un intento poco diverso rivela poi il Boccaccino nella pala del 1518 (riprodotta nel catalogo del Puerari a figura 143), per certe soluzioni nei panneggi a squadro dei Santi laterali, che, amplificate in una misura monumentale, ottengono addirittura risultati di astrazione proto-manieristica. E tuttavia, eccettuati questi episodî, a partecipare alla tendenza da protagonisti, furono i pittori

più giovani, e nei termini che la critica ha già cominciato a chiarire. Non altrettanto nota, invece, è stata finora la parte che vi ebbe anche il Romanino.

La più straordinaria esercitazione 'prospettica' ch'io conosca del pittore bresciano si trova in affresco a Tavernola, nella pieve di San Pietro, e sta invocando un provvedimento che le garantisca, d'ora in poi, la conservazione, dopo che l'apertura di una porta al centro e i danni del tempo ne hanno già diminuito di molto l'efficienza. Questa grande composizione con la 'Madonna e Santi' e un'intera famiglia di offerenti /*tavole* 9, 10/ è stata pubblicata di recente[19]; peccato che non se ne conosca la data, poiché una frana ha inghiottito, anni fa, facendolo precipitare nel lago d'Iseo, l'intiero archivio della parrocchiale. La porremo tuttavia al punto più alto della singolare avventura del pittore e a una data alquanto posteriore alla paletta di Breno. Sembra confermarlo, difatti, l'inserzione dei Santi Pietro e Paolo, che si ritrovano similissimi nelle due tavole di Cassel (già laterali di un polittico smembrato), anch'esse più svolte rispetto a quell'opera.

Nonostante il gran guasto, i marmi della pilastrata a doppio ordine, il cielo macchiato, il tappeto frangiato d'oro, la pedana ad arabeschi di disegno cremonese brillano ancora nei toni abbassati di una penombra vespertina grigio-viola. Tra i ritratti, dei più belli che il Romanino abbia dipinto, il garbo ampio come una cavata di violoncello, un poco 'caricato' sulle sete bigie, sui grandi scolli tondi, crea nel gentiluomo inginocchiato a sinistra, col berretto in mano, un indimenticabile tipo di Falstaff di onorato lignaggio. E sono, queste, trasformazioni lievemente 'grafiche' e rinterzate, e tuttavia di gran vena, delle grandi superfici tizianesche. Il risultato finale è, anche qui, neo-bramantesco.

A quest'opera d'eccezione potrebbe convenire una data poco diversa dal 1514-15. Anche senza rammentare gli affreschi del Bembo, eseguiti nei primi mesi del 1516, giusto nel '15 il Moretto giovanissimo aveva accettato di dipingere l'interno delle ante d'organo che verranno finite tre anni dopo, e vi immagina i due Santi Cavalieri Faustino e Giovita sotto grandi arcate di marmi venati; mentre l'intonazione ne è, naturalmente, abbassata e lombarda. Di quest'opera famosa non so immaginare, insomma, un più congruo e immediato preludio di quello che offre l'affresco di Tavernola.

Non escludo, con questo, che negli stessi anni e negli stessi mesi il Romanino conducesse innanzi anche la parte più

veneta delle sue esperienze; e basterebbe confrontare, da questo punto di vista, i 'Santi' di Cassel con l'opera di Tavernola. Me lo fa credere anche il referto del Longhi, che, datando verso la metà del decennio gli affreschi di Ghedi, depositati al Museo di Budapest e mai riprodotti, e di cui il Romanino era in parte creditore nel '17, vi vedeva svolgersi ancora la vicenda, apertasi a Padova, del 'colorismo di superficie' [19].

Il doppio modo del Moretto esordiente in quegli anni, ora prospettico-lombardo (lunetta di San Giovanni Evangelista firmata 'Civis Alexander faciebat', 'Pietà' di Santa Maria Calchera, ante di Lovere), ora purissimo veneto ('Gesù nel deserto' di New York, 'Gesù e il Battista' di Londra, 'Gesù e la Samaritana' e 'Gesù adorato da un fedele' del 1518, ambedue alla Carrara) sembra indicare che un'applicazione altrettanto bivalente occupò negli stessi anni anche il mentore più anziano.

La fama del Romanino, frattanto, era andata consolidandosi, se, nel 1517, i massari della Cattedrale di Cremona, stabilendo il terzetto dei pittori che dovranno stimare gli affreschi del Melone, ritenevano di fare appello anche al pittore bresciano.

Ricomparso in Lombardia sul '13-'14, il Romanino aveva frequentato quasi certamente Cremona, e allora erano anche avvenuti i primi contatti di Altobello con lui. Ma la questione delle precedenze in questa congiunzione va tenuta, come s'è detto, almeno in sospeso: le opere che abbiamo presentato del Romanino mostrano infatti che egli seguì da vicino l'ambiente cremonese e quanto vi si dava fuori nel campo dell'arte.

Anche Altobello si provava in quegli anni, come i suoi conterranei, in esperimenti 'prospettici'; mentre dalla frequentazione del bresciano riceveva, per contraparte, alcune nozioni di pittura tizianesca. Un fatto che può dirsi compiuto nella 'Pietà' di Brera, dove la 'Maddalena' dallo scollo fiorente, teneramente intaccato, è un ricordo di qualche bellezza dipinta dal veneziano. Le novità che vi si leggono e di cui si giova in talune parti la dosatura del colore, lievitante e trasparente come nel Romanino e nel Dosso esordiente, sono le stesse che saranno, tra qualche anno, a fondamento dello stile dei primi affreschi. E ciò non impedisce, tuttavia, che la composizione, appoggiata a quella del maestro bresciano del '10, si rinterzi nello squadro della roccia su cui è appoggiato il corpo interito del Cristo in un dolore di

nuovo aspro come in un quattrocentista e certo più simile a quello che anche il Romanino aveva voluto esprimere in séguito nell'affresco di San Francesco.

L'indicibile collimazione, l'osmosi insidiosa tra i due artisti, indicate dai critici nella 'Fuga in Egitto' e nel 'Massacro degli Innocenti' affrescati da Altobello in Duomo sono, insomma, già in atto da questo punto; e di qui la vicenda ha un séguito che si ravvisa in alcune opere di qualità molto elevata e sempre o quasi sempre riferite al bresciano, ma che oggi possono restituirsi al pittore cremonese, che ormai comincia a farsi riconoscere più facilmente. Si tratta, per cominciare, della 'Madonna col Bambino' */tavola* 11/ della collezione Rabinowitz, a Long Island, proveniente dalla raccolta Liechtenstein; un'opera che in questi anni di dopoguerra ha avuto, sotto la qualifica di Romanino, il suo momento di notorietà [20]. La somiglianza con l'affresco di Tavernola, costruito su presupposti poco diversi, è in effetti di un'evidenza quasi allarmante. Il suo autore conosceva assai bene anche i 'Santi' di Cassel, persino nel modo di giocare con la colata del pennello sulla calligrafia corsiva e brillante delle pieghe. Eppure, la 'Madonna' Rabinowitz non ha, tutto sommato, il garbo sempre addolcito e quasi patetico a cui, all'ultimo, il bresciano non sa mai rinunciare e che non manca nemmeno nelle strutture, pur così severe, di Tavernola. Lo squadro del panno da capo dipende ancora dall'asprezza dei modelli del Marziale e nel Bambino — me lo consenta il collega Bologna, sebbene egli tenga questa 'Madonna' per opera del Romanino — è già l'estro rapido di quello che sta in grembo alla 'Madonna' della Carrara, da lui giustamente restituita ad Altobello. L'effetto totale, infine, è di una variante fatta di succhi pittorici, di grandi e franche superfici colorate, e tuttavia molto cremonese, molto altobellesca, della tavola di mezzo del trittico di Castelleone; dalla quale è ripreso persino il motivo eccentrico della tenda asimmetrica, nonostante che la tavola fosse destinata, anche essa, quasi certamente a fare da centro a un polittico.

Un altro quesito che mi è stato per mesi pressoché inestricabile, ma che ora mi par chiaro debba risolversi in favore di Altobello, è quello della 'Salomé' del Museo di Berlino */tavola* 12/, attribuita solitamente al Romanino, se si eccettua l'opinione del Morelli che la credeva di Francesco Prato da Caravaggio [21] e nella quale il Suida (nella 'voce' del Thieme-Becker, 1934) notava dei riflessi nordici. In questo quadro bellissimo e che tutti definiscono dei più veneziani e tizia-

neschi del pittore bresciano, il modo di premere, per sedulità grafica, sulle pieghe e sulle superfici con le seste di una prospettiva appena ribassata, riesce a deformare il motivo tizianesco delle maniche a grande corolla candida, in un modo, tuttavia, che in nessun caso può confondersi con le meccanizzazioni del classicismo cromatico del Cariani o del Palma meno felice. Le 'chiavi' che si formano sulla seta rimboccata sul braccio sono le stesse già notate nel 'Borgia' e non hanno possibile riscontro nel modo, sempre più generoso e meno grafico, di panneggiare del Romanino. Quanto alla bellissima testa della protagonista, il passaggio al moto, più che guardingo, amoroso dell'angelo 'romaninesco' che scorta la Sacra Famiglia nell'affresco della 'Fuga in Egitto', non può negarsi che sia addirittura immediato.

Torneremo ancora sulla 'Salomé'. Qui occorre rammentare, in una fase pittoricamente più avanzata rispetto al 'Borgia', il 'Ritratto di gentiluomo' De Vogüé, presentato alla maniera di Bartolomeo Veneto, al quale difatti lo riferiva lo Hevesy [22] e che, non fosse tanto guasto, potrebbe collocarsi quasi alla pari con altri esemplari della migliore ritrattistica tizianesca d'entroterra, come il 'Cavaliere con la spada' della collezione Kress e l'"Ufficiale' di Buckingham Palace del Romanino, e il bellissimo 'Ritratto' di Stoccolma, sempre ritenuto dal Longhi opera del Dosso, al cui nome comparirà prossimamente nei nuovi ampliamenti dell'"Officina Ferrarese'. Forse posteriori e del medesimo tempo dei primi affreschi sono infine questo 'Ritratto' /*tavola* 13/ e il 'San Gerolamo' del Museo di Verona (n. 180), /*tavola* 14/, attribuito al Romanino, e così ritenuto dal Berenson, ma dal Longhi in una nota manoscritta del 1928, e dallo Zeri, che me lo ha comunicato cortesemente, restituito al Melone. È probabile, del resto, che la tavola debba identificarsi con il laterale, dov'era rappresentato 'San Gerolamo genuflesso', della paletta scompartita in trittico già in San Prospero; e chi voglia avere la conferma di una destinazione siffatta, veda il trittico a due ordini alla National Gallery di Londra, eseguito nel 1525 per la chiesa bresciana di Sant'Alessandro dal Romanino: in questo caso, non v'è dubbio, memore di un'opera assai più antica del cremonese [23]. Le dimensioni, poi, curiosamente uguali a quelle dei pezzi del trittico di Torre Picenardi ricostruito dal Grassi sono anch'esse proprie al nostro pittore.

Del ritratto dovrà dirsi che mai il Romanino avrebbe consentito all'eccentrico innesto su di un busto appiattito,

neo-gotico, di questa testa dal modellato così grasso e appallato. Una forma che è vicinissima alla testa del 'San Gerolamo', dove il pittore sembra avere aggiornato il tipo ferrarese ai modi oltre che grotteschi, aperti e pittorici dell'ultimo Aspertini.

E non citiamo qui la 'Madonna col Bambino' n. 182 della Carrara, che il Bologna ritiene possa cadere a questo momento per la forte tipologia bresciana; ma che per noi è da portarsi, anche per le ragioni che esporremo più avanti, dopo il '20; quando, in séguito alla chiamata del Romanino a Cremona, si verificò una ripresa considerevole della sua influenza sui cremonesi, riflessa ormai anche sui pittori della nuova generazione. Nel frattempo, i rapporti dei due pittori, intensi fino ai primi affreschi del Melone, sembrano un poco allentarsi: ma di queste variazioni, che ormai s'incrociano con la comparsa di Gian Francesco Bembo, diremo nella seconda parte di questo studio [24].

NOTE

[1] Cfr. Guido Sommi Picenardi, *Le Torri de' Picenardi* (1909) e il catalogo di Martin Davies, *The earlier Italian Schools* della National Gallery di Londra (1951), alle voci relative al Boccaccino, al Marziale e al 'San Pietro Martire' di Giovanni Bellini ('studio of Giovanni Bellini').

[2] Luigi Grassi, *Ingegno di Altobello Melone*, in 'Proporzioni', III°, pagg. 143-63.

[3] Il Sacchi cita nella stessa collezione anche un 'Presepio' (che lo Schweitzer descrive come un''Adorazione dei Magi'), affresco staccato dal Monastero della Colomba: riferendolo al Melone, per estensione dell'attribuzione del Cavalcaselle delle 'Muse' (cfr. n. 12).

[4] Si accenna qui, per conferma, alla curiosa attribuzione del Baldinucci al Melone della famosa pala di Santa Maria del Cistello, opera di Camillo Boccaccino, nonostante che la tradizione locale ne conservasse il giusto riferimento. Di queste citazioni antiche e meno antiche, buona parte è già stata riportata in nota al saggio di Luigi Grassi; altre, ugualmente riferite da questo studioso, non sono qui rammentate perché relative ad opere conosciute la cui attribuzione al Melone non è più sostenibile (come nel caso della 'Madonna col Bambino e angeli musicanti' di Sant'Abbondio a Cremona, già restituita a Galeazzo Campi, ecc.). Per il nostro bilancio, fatto nel testo, delle perdite subite nell'800, non occorreva nemmeno, evidentemente, rammentare notizie, che tuttavia non si vogliono omettere qui, come quella dell'Arisi, ricavata dal *Discorso* di Alessandro Lamo (1584), secondo la quale la cupola di San Sigismondo sarebbe stata dipinta da Altobello, prima che, in accordo con il piano 'manieristico' della decorazione della chiesa, si desse l'incarico di rifarla a Bernardino Campi nel 1570; né l'importante citazione cinquecentesca del Michiel della 'Lucrezia che si ferisce, ... alla maniera Ponentina, a figura intiera, ... de man de Altobello de Melon Cremonese, giovine de buon instinto et indole in la pittura, discipulo de Armanin'.

Nello spoglio del Grassi rilevo e aggiungo: a proposito dell'affresco con la 'Vergine, il Bambino, e i Santi Sigismondo, Antonio Abate e Gerolamo', citato dal Sacchi a San Sigismondo e che il Grassi ritiene fosse stato staccato e disperso, che l'opera si trova ancora in luogo sul muro, sebbene guastissima: non tanto, però, che non si possa escludere il riferimento dello scrittore cremonese al Melone. Quanto alla famosa pala già in San Mattia, ritenuta uno dei capolavori dell'artista, che sarebbe passata a Brera sotto il nome del Romanino, sebbene il Grassi non ve ne trovasse traccia, essa è da identificare con l''Adorazione del Bambino' di Giulio Campi, che si dice provenire da Santa Caterina dei Cappuccini in Crema (1809). I Santi che vi assistono, solitamente indicati come San Giuseppe e San Francesco oltre a un committente in piedi, sono da mutare così, secondo le descrizioni antiche: San Mattia, Sant'Antonio da Padova e Sant'Alberto di Villa d'Ogna. Si ha la conferma definitiva dell'identificazione, del resto, riscontrando l'incisione fattane sui primi dell'800 con l'attribuzione al Melone (cfr. R. Gironi, *Pinacoteca del palazzo reale delle scienze e delle arti di Milano*, Milano, 1812-33, vol. II). È stato invece rintracciato da poco, e pubblicato dal Bologna, l'affresco a monocromo delle 'Muse' del Victoria and Albert Museum, già nel Monastero della Colomba in Via Belvedere, che è in effetti opera mantegnesca e più antica di Altobello almeno come cultura (cfr. n. 12). Della 'Crocefissione e quattro Santi' già nella raccolta del conte Gilberto Borromeo a Milano e poi trasportata alla Villa di Prangins di proprietà del Principe Gerolamo Buonaparte, il Sacchi dice in un'aggiunta al suo volume che essa, trasferita a Parigi, fu distrutta nel 1871 a Palais Royal dai 'Communistes'. Il 'Ritratto d'uomo' del Museo di Stoccarda è già stato giustamente ricollocato nell'orbita dello Scorel, col cui nome è stato anche esposto or ora a Utrecht (n. 8).

[5] G. Morelli, *Die Werke Italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin* (Leipzig, 1880), pag. 447.

[6] E. Jacobsen, *Die Gemälde der einheimischen Malerschule in Brescia*, in *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* (1896), pag. 28 e segg.

[7] Il conte Carlo Gamba riferiva al Bembo (in 'Bollettino d'Arte' 1924-25, pagg. 195-208), di cui pubblicava per la prima volta gli affreschi della Cattedrale, un 'Ritratto d'uomo', n. 242 della Galleria di Budapest, di cultura troppo toscana per appartenergli. L'opera è stata restituita dal Longhi al pittore spagnolo, ma formatosi in ambiente toscano, Alonso Berruguete (in 'Paragone' 43, luglio 1953). Un altro tentativo apprezzabile fu quello del Morassi nell''Itinerario' della Carrara di Bergamo (Libreria dello Stato, 1937) di riferire al Bembo il cosiddetto 'Cesare Borgia' n. 368: ma vedi anche più oltre nel testo e a nota [16].

[8] A. Perotti, *I Pittori Campi da Cremona* (Milano, s. a.).

[9] L. Grassi, *op. cit.*; F. Zeri, *Altobello Melone: quattro tavole*, in 'Paragone' 39, marzo 1953; F. Bologna, *Altobello Melone*, in 'Burlington Magazine' (agosto 1955), pagg. 240-50.

[10] R. Longhi, *Cose bresciane del '500*, in 'L'Arte' XX (1917), pag. 106.

[11] Quest'ultima data risulta dalla lettura attenta dei documenti pubblicati dal Sacchi. Il 'Maistro Francesco Bembo Pittore' citato per pagamenti il 6 ottobre 1543, e, ancora prima, il 25 agosto 1524 (in epoca cioè in cui viveva ancora con certezza il Vetraro) deve credersi identico a Gian Francesco. Di due pittori di uguale casato Bembo vissuti nella prima metà del '500 non è traccia nelle fonti.

[12] Il Bologna, ancor prima del saggio dedicato al Melone, aveva effettuato una ricognizione nell'ambiente cremonese dei primi anni del '500 pubblicando gli affreschi già nella volta di una sala del Monastero

della Colomba in Via Belvedere ed ora al Victoria and Albert Museum (cfr. 'Burlington Magazine', giugno 1954, pagg. 166-71). Colgo qui l'occasione per fare, di passata, qualche osservazione in proposito. Dico subito che l'attribuzione ad Antonio della Corna di quel complesso è poco convincente, per l'intrinseca scarsità di questo pittore, mai seriamente convertitosi alla cultura prospettica, nemmeno negli ultimi anni. L'opera resti, per ora, sotto l'anonimo, in attesa del giorno in cui si possano trovare riferimenti sicuri per altri tra i nomi degli artisti che dai documenti risultano impiegati in lavori consimili. Alessandro Pampurino (cfr. Malaguzzi Valeri, *Documenti sull'arte cremonese, in* 'Rassegna d'Arte', 1902, pag. 187) decorava nel 1496 la cappella maggiore di San Domenico, compresa la volta con quattro figure secondo il progetto presentato; nel 1505 Luca della Corna insieme a Tommaso Aleni si obbligava a fornire l'ancona e la volta della cappella Affaitati, sempre a San Domenico. E lo stesso Pampurino, di cui don Voltini ha scoperto affreschi firmati a Scandolara Ravara che lo mostrano prossimo all'anonimo autore della 'Pietà' di San Michele, fu poi, con Bernardino Ricca, il decoratore 'a grotteschi' delle vele della navata maggiore della Cattedrale (1511-12). C'è da spaziare, insomma, dalla fine del Quattrocento e per tutto il primo decennio del Cinquecento in una rosa di nomi abbastanza nutrita. Quanto a Luca della Corna, di cui il Bologna dà una circostanziata definizione culturale, sulla base della piccola 'Natività' del Museo di Cremona già attribuita al Butinone dal Berenson e proposta localmente al pittore cremonese per una sigla piuttosto sospetta (cfr. il catalogo del Puerari a pag. 51 e fig. 61), occorrerà farlo ritornare ancora nell'ombra. Poiché il quadro in questione è certamente opera degnissima di quell'Antonio Cicognara che ha firmato la pala Cologna ed è anche l'autore della 'Santa Caterina con una monaca' di Bergamo e delle 'Due devote' del Museo Gardner a Boston. Anche la qualità gli corrisponde e ci rammenta che a lato di Antonio della Corna si mosse per un certo tratto quest'altra personalità, di una generazione più giovane, che seppe intendere e legare assai meglio poetiche affini. Nel 'Presepio' di Cremona (a cui il Puerari, nel saggio citato e d'imminente pubblicazione, ne aggiunge un altro similissimo), i ricordi dell'Amadeo, presentatosi a Cremona nel 1481-84 in una forma particolarmente aspra, e quelli del Butinone, in parallelo al Bramantino giovane, sono bene affiancati alle locuzioni ferraresi e mantegnesche. Rilevo inoltre che il referto dello Zaist che rammenta oltre ad Antonio Cicognara un Antonio Cicognini, pittore cremonese di maniera antica, potrebbe alludere all'esistenza di due pittori a nome Antonio Cicognara, concordando con le supposizioni della critica.

[13] L''Andata al Calvario', danneggiata durante la guerra, si trova ora nel Museo di Cremona (n. 172) per donativo di R. Longhi.

[14] Le ante di San Michele furono esposte alla mostra cremonese di 'antiche pitture' del 1948 e riprodotte nel catalogo alle figure 14-17. Nonostante l'apparenza ferrarese molto forte, specie nei due Santi, come ha già rilevato il Grassi, che concorda con la datazione propostane dal Puerari ancora nel primo decennio, esse vanno spostate per le ragioni che porteremo in seguito verso il 1512-13. Il loro carattere arcaico e ferrarese è forse dovuto all'intervento dell'anonimo aiuto.

[15] In un saggio di prossima pubblicazione negli *Annali della Biblioteca Governativa di Cremona*, vol. III.

[16] Eccone le attribuzioni di maggior rilievo: Cavalcaselle: Altobello (1871); Morelli: Jacopo Francia; Frizzoni: Calisto Piazza; Jacobsen: Giulio Campi (1896); Ch. Loeser: Giulio Campi (1898); Berenson:

Romanino (1907); Gamba: Romanino (1924-25); A. De Hevesy: Bartolomeo Veneto (1931); Grassi: Calisto Piazza (1949).

[17] Al Romanino va anche mantenuto fermamente il disegno per una 'Adorazione del Bambino' dell'Albertina (n. 36) esposto quest'anno alla mostra giorgionesca col n. 5 e già restituito al bresciano dal Longhi, come risulta dal catalogo della Mostra della pittura bresciana del Rinascimento (1939, III edizione, disegno n. 11, pag. 342).

[18] R. Bassi-Rathgeb, *Il Lotto e il Romanino negli affreschi della Val Calepio* (Bergamo, 1953).

[19] R. Longhi, *Di un libro sul Romanino*, in 'L'Arte' XXIX (1926), p. 147.

[20] Cfr. L. Venturi, *La Collezione Rabinowitz* (New York, 1945), pagg. 47-48. L'opera, si trovava nel 1930 presso il Silberman a Vienna.

[21] G. Morelli, op. cit., p. 449.

[22] In 'Pantheon' (1931), pag. 230.

[23] Un caso incerto di interdipendenza è quello della paletta giovanile del Romanino con 'Quattro Santi' a Sant'Eufemia della Fonte (cfr. il catalogo della Mostra: 'Pitture in Brescia dal Duecento all'Ottocento', 1946, n. 24, tav. VIII). le cui relazioni (Longhi) con i 'Quattro Santi' pubblicati dallo Zeri e certamente di Altobello, sebbene il Bologna abbia creduto di doverli passare al Bembo, sono forse da risolvere, per i forti riflessi nordici, in favore del cremonese.

[24] Anteriore al '20 sono ancora gli 'Amanti' di Dresda (qualche volta già riuniti al 'Borgia') e il bellissimo 'Ritratto di dama' (la cosiddetta 'Gaspara Stampa') che abbiamo già rammentato, sotto l'influenza di Gian Francesco Bembo per l'impianto 'alla raffaellesca'. Dopo il '20, di seguito al trittico delle Torri ed alle opere ad esso vicine è l'interessantissima tavola frammentaria con la 'Madonna e il Bambino e a sinistra Santo Stefano' (in collezione privata fiorentina), dove il gesto della Vergine sembra indicare che, sulla destra della paletta, fosse un offerente inginocchiato, secondo una formula che può dirsi cremonese. Maggior interesse è conferito a quest'opera, dove si ravvisa un ricordo della forma instabile e focosa del Pordenone, dal fatto che essa è quasi certamente nata assieme alle tavolette ben note di Bergamo con le 'Storie di Santo Stefano', che dovettero esserne la predella. Già attribuite al Lotto e invece cremonesi, come ha notato anche il Bologna, che le ha riferite al Bembo, i riscontri che esse hanno con Altobello sono stringenti. Ma su di esse torneremo nella seconda parte di questo studio, che sarà corredato delle riproduzioni necessarie. Anticipiamo, intanto, che un'ultima fase di Altobello sotto l'influenza del Bembo si legge nell''Annunciazione' di Isola Dovarese (di cui esiste una replica in Toscana), e per la quale è stata fatta un'attribuzione a Calisto Piazza. Incerta tra i due pittori cremonesi è la 'Presentazione al Tempio', disegno a sanguigna delle Gallerie di Venezia, attribuito al Pordenone, ma già una volta proposto al Melone. Nei riguardi del Bembo, oltre ai 'Due Devoti' di Brera, la nostra ricostruzione si gioverà dell'importante pala con i 'Santi Lorenzo, Giorgio e Battista' della Galleria di Budapest, riferiti al Piazza dal Berenson e dal Venturi: ripr. nella sua *Storia*, IX, 3°, fig. 596); della 'Santa' e del 'San Michele' n. 126 e 127 della Pinacoteca di Cremona (attr. al Carpinoni); della pala che lo rivela in fase manieristica nella Chiesa di San Martino a Calolziocorte (riprodotta nell''Inventario' della Provincia di Bergamo, 1931, pag. 187), la cui segnalazione devo al Longhi di un 'Ritratto di fanciulla con cane' (già in coll. priv. a Londra); di un 'Ritratto di gentiluomo' (?), Bergamo acc. Carrara n. 176.

ANDREINA GRISERI

GREGORIO GUGLIELMI A TORINO

Sulla strada aperta dal saggio del Longhi ('Paragone' n. 53, 1954) a chiarire quella ch'era stata la 'cultura di Via Condotti' circa il 1750, non mancheranno di certo gli spunti per una ricerca volta a trarre, dalla più assoluta penombra, alcune tra le persone più notevoli nell'ambito d'un settecento che non fu, di fatto, per così dire, italiano, bensì europeo. Tipico fra tutti il caso di Gregorio Guglielmi; per cui il Longhi, nel saggio citato, indicava accanto ai soffitti dei Trinitari spagnoli in Via dei Condotti, ch'erano del 1746-49, gli affreschi dell'Ospedale di S. Spirito, del 1742 circa, come un 'precedente diretto della cultura del Goya romano'. E già l'accento deciso, da parte del Longhi, sulla qualità del dimenticato Guglielmi, 'questo sventuratissimo soggetto romano', era nelle note foltissime dell''ignoto corrispondente del Lanzi', da Augusta ('Scherzo' 1922 in 'Proporzioni', III) dove appunto è il rilievo sugli affreschi del Guglielmi a Vienna, in cui il pittore aveva 'per vaghezza, per dolcezza, per discorde armonia, di molto superato le soffitte di San Spirito' e, 'di certo scuola indicibile per que' nazionali'. E si era nel 1922. Ancora nel parallelo del 1940, che puntava sui 'valori in atto' dell'Arte italiana e dell'Arte tedesca, è la ripresa di questo apprezzamento; ma non è a tacersi che la traccia sia stata in seguito trascurata, se, a parte la citazione del Lavagnino nel volume del 1943 sugli Artisti Italiani in Germania, non solo un testo ampiamente riassuntivo sui due secoli del '600 e del '700, steso recentemente dal Golzio (1950), ne tace, ma pure il trattato del Brinckmann sulla 'Die Kunst des Rokoko' (1940), ignora il Guglielmi, che pure aveva lavorato oltre che a Roma, a Dresda, a Vienna, Schönbrunn, Berlino, Torino, Bergamo, Augusta, per finire a Pietroburgo. Che altro chiedere?

Vero è che nella storia del 'Rokoko' europeo per il Brinckmann non compare, non dico un accenno al Giordano tardo, ma tra gli italiani neppure il Conca, il De Mura, né il Giaquinto, non Mancini, né Masucci; e naturalmente neppure un genovese, all'infuori del Magnasco, e d'un accenno fugacissimo al Parodi seguito da Gregorio de Ferrari; quanto alle schiere dei veneziani vanno dal Tiepolo al Crosato, dallo Zais fino allo Zugno (mancano tuttavia il Pellegrini ed il Bencovich, ch'erano essenziali, e il Celesti e l'Amigoni)

per non dire dei bolognesi assenti: tutti, meno il Crespi; eppure un Creti, un Burrini, Francesco Monti, Ercole Graziani, il mantovano Bazzani, o il Sagrestani fiorentino, e Sebastiano Galeotti, avrebbero ben giustificato una nota a sé, e proprio di fronte agli austriaci. E visto che vi trova luogo per testo ed illustrazione il piemontese Vacca, pittore di scenari ormai neoclassici, morto nel 1854, perché non dar cenno della particolare situazione della pittura romana allo scadere del secolo (e la traccia era fornita fin dal 1924 dalla *Pittura del barocco romano* del Voss), con il Benefial, il Corvi, il Cades, e a Napoli con il Bonito e il Traversi? Ma già per questi ultimi il clima non era certo propizio se l'unico Amorosi pubblicato, ad inizio delle illustrazioni degli italiani, è un tipico Monsù Bernardo, la 'Fanciulla dormiente' di Monaco, su cui si è ormai tutti d'accordo fin dal 1938.

Tornando al Guglielmi non è dunque da meravigliarsi che a parte i contributi citati e quelli precedenti dello Dvořák per Vienna (1920), e della Kurth per Schönbrunn, i soggiorni italiani, a Torino ad esempio, e a Bergamo, siano stati di solito trascurati. A Torino, alla Corte Sabauda, egli era stato invitato nel 1765, dopo le tappe di Schönbrunn e di Berlino, ed i lavori erano stati eseguiti nel Real Palazzo, nel Palazzo del Duca di Genova, e nella Chiesa dei SS. Martiri. Così erano orientate le citazioni delle fonti; che solo la letteratura più recente ha preso l'avvio a trascurare; od anche, per quanto riguarda il soffitto notevolissimo di Palazzo Reale, a mutare in nuove attribuzioni: mentre il gruppo è tra i più omogenei che sia dato riscontrare, quanto ad autografia, e quanto a qualità; e fortunatamente ancor oggi reperibile in situ nella sua completezza. Così è possibile confrontare sull'altar maggiore della Chiesa dei Gesuiti, dedicata ai Santi Solutore, Avventore ed Ottavio, i Santi Martiri, la grande pala del Guglielmi, di empito dichiaratamente romano, tra Conca ed il Corvi, per alcuni controluce arditi, in un colore acceso; dove ancora un viso, quello della Vergine, s'impone per una luminosa finezza, memore di Corrado Giaquinto.

In garbata polemica col pittore napoletano, il Guglielmi (e il rilievo spetta ancora al saggio del Longhi) era passato dall'atelier del Conca alle esperienze d'un proto-classicismo che a Roma si accordava con le ricerche di certi francesi, i tolosani Subleyras e Rivalz ad esempio, e tra i romani il Benefial, pittore certo tra i più convinti e convincenti. E la polemica era, oltre che con il Giaquinto, che dové apparire troppo compiaciuto di sottigliezze e trasparenze trasognate,

quasi lunari, e che allora si era imposto come il più squisito autore del rococò, con suggerimenti preziosi per francesi, e spagnoli (e il quadro suo con la 'Natività' resta, nell'antologia che di quegli anni è nel Duomo di Pisa, fra i quadroni del Tempesti, del Mancini, del Corvi, del Luti, e Muratori, Conca, Costanzi, Cignaroli, come il più geniale), la polemica era tuttavia, malgrado l'accenno (ancora inedito) del Pascoli, soprattutto con Francesco Trevisani, attivo a Roma fino al 1746; e ancora con il seguito, la cui pittura, ad ombre liquide epidermiche, complicava l'autentica e compassata sobrietà del Maratta, fino ad addolcirla ad uso dei francesi, dal Lemoyne al Van Loo, ed era destinata a fiancheggiarli fino al Falconet.

Stando al Guglielmi non è dubbio che le sue opere, seguite in Germania a quelle inviate dal Trevisani per i salotti di Lothar Franz von Schönbrunn, avessero segnato una reale novità.

Rimasto a Roma fino al '50, nel '53 il Guglielmi era a Dresda, nel '55 a Vienna nel '60, '61 a Schönbrunn; e per tempo le sue opere erano note in Ispagna, se si pensa che i suoi bozzetti per i soffitti della Trinità degli Spagnoli in Via dei Condotti erano passati ai Trinitarios Calzados di Madrid con altri del Benefial, di Antonio Velásquez, del Lapis, del Giaquinto; e nell'elenco tramandatoci dal Ponz nel suo *Viaje* del 1772, è la trama tangibile dei rapporti e delle dispute che dovettero intercorrere in quegli anni.

I risultati sono in parte noti: per Giaquinto specialmente, meno per il Benefial; quanto al momento, d'una complessità culturale che alimentò la giovinezza dello stesso Goya, è stato detto, con particolare riguardo proprio alla maturità di Corrado Giaquinto, destinato a lasciare una traccia tangibilissima non solo a Roma, ma pure a Madrid, dal 1752 al '61. Quanto al Guglielmi, egli passerà nel '64 a Berlino, e poi ancora in Italia, a Bergamo e a Torino; nel '66, '67 ad Augusta, per finire nel '72 a Pietroburgo come una delle persone più moderne, con opere che restano tra le espressioni positive nell'ambito di tutto il secolo.

Il soggiorno del pittore a Torino, documentato al 1765 dai pagamenti delle opere avvenuti tra il 1765 e il 1766, nella piena maturità, ha perciò una particolare importanza; ed accanto alla pala dei SS. Martiri sono notevoli soprattutto i due complessi di Palazzo Reale e del Palazzo del Duca di Genova, per un impegno maggiormente sostenuto, e dispiegato con ben altro piglio e sicurezza; di pittura, s'intende.

Sull'appartenenza al Guglielmi delle quattro sovrapporte rimaste finora inedite in Palazzo Chiablese o del Duca di Genova, ora Soprintendenza ai Monumenti, concordano tutte le Guide, dal Paroletti (1819 e 1826) al Casalis (1851); meno chiaro il soggetto, sempre riferito come le 'Quattro Stagioni' o le 'Quattro Età'; in realtà il ciclo s'inizia con una 'Allegoria della Pace', accanto al genietto trionfante, cui segue l''Allegoria della Guerra' di contro un cielo infocato e ruinante; si riferiscono invece alle 'Stagioni' dell'abbondanza, le due sovrapporte con 'L'Autunno', circondato di frutti, e dell''Estate' rappresentata con un fascio di spighe. (Due altre sovrapporte, nella stessa sala, sono di altra mano, ormai neoclassiche, assai fini, tra il Landi ed il Poli). Nel complesso il pittore intendeva rappresentare i 'Vantaggi della Pace', come già a Schönbrunn, ed al soffitto viennese si riporta per strada anche più essenziale, il rapporto solare col fondo, che il Guglielmi intende sciolto in grigi e rosa come in un'aurora boreale; un lume tranquillo, colato e diffuso ad ombrare rapporti di sete e velluti che potrebbero apparire anche troppo crudi; e ne riescono con ombre evocate e lievitanti a render più dolce la lisciezza delle superfici: intese in una monumentale partizione architettonica, da ricondursi alla riforma neo-carraccesca del Benefial, e come quella in opposizione polemica alle visioni tutte riflessi e trasparenze, del Giaquinto. In tal modo si spiegano, nella 'Pace' /*tavola* 15/ accanto ai viola intensi rialzati di giallo nei ricami spessi, come nelle Allegorie dettategli dal Metastasio (e se ne veda il disegno ora al Louvre e reso noto dalla Béguin, in 'Paragone' n. 63, 1955), i grigi sottili delle architetture, in una prospettiva per nulla miracolistica, e annotazioni di cangianti taglienti e serici, a caratterizzare la più aulica di queste figure, dal viso impeccabile, in una sobrietà formale che a ben guardare si rivela più affine alla finezza d'uno scultore come il Lemoyne che non alla pittura che in quegli anni prendeva piede con il Batoni. La modernità di questo atteggiamento si misura confrontando gli affreschi del Guglielmi nella grande sala dell'Accademia delle Scienze in Vienna (1755), con le 'Allegorie delle quattro Facoltà'; pienamente godibili anche dopo il restauro del 1948, '50, e di un interesse eccezionale per gli attacchi intelligenti, negli inserti di paesaggi, a Pietro da Cortona e a molta pittura del '600 bolognese, ma certo lontani dalla modernità di Schönbrunn e dal rigore delle sovrapporte torinesi.

Meno atteggiata la 'Guerra' */tavola 16a/*, dove la pelle di leopardo, a macchie nitide, il gruppo della pecora e del lupo, sono d'una 'verità' tale da rammentare brani di ascendenza napoletana, intendo del moderno De Mura, e ancora tra i romani il Benefial, come appariva a Viterbo, e per i francesi il poco noto Rivalz, anch'egli orientato in quel senso. Una affermazione di nuovi propositi, meno polemicamente intesi che non a Roma in S. Spirito, e perciò più soluti e risolti, è nelle raffigurazioni dell''Autunno' e dell''Estate'; nel primo */tavola 16b/* sono pecore ed erbe asciutte fini, in ciuffi diradati ed inselvatichiti, ritagliati contro la luce tranquilla d'un ciglione boscoso, con un uso della luce che investe ogni cosa, ad accrescerne la floridezza, quasi una terracotta del Permoser; un lume ch'era piaciuto al Metastasio, per il suo aspetto di novità e per l'armonia degna d'un 'bel canto', quando raccomandava il Guglielmi al Principe di Trautson, arcivescovo di Vienna; ma io direi di più: una freschezza da rammentare le stagioni del Goya spagnolo. Per un accordo vivo che è tutt'uno con un riflesso di squisita ironia che allontana ogni empito scenografico e rende pungente la sottile naturalezza con cui il Guglielmi traduce quelli che erano i repertori d'una tradizione tutta allegorie ed effetti suggestivi. La nessuna indulgenza per il dipingere artificioso e retorico, paludato, da un lato lo staccava dai vari tiepoleschi, con cui peraltro è stato confuso, dall'altro ne chiariva gli attacchi ch'erano quelli della più seria pittura napoletana e romana; ed infine ne definiva la qualità. Nei bozzetti la serietà di questa pittura è avvertibile nel contrasto, appena accennato, dei toni intensi; e così appare nel gruppo ora a Parigi, destinato alla grande galleria di Schönbrunn, e nel bozzetto, inedito, per la piccola galleria, con l''Allegoria della Clemenza illuminata di Maria Teresa', che ho recentemente identificato nei depositi del Kunsthistorisches Museum a Vienna, (n. 3306 della Oesterr. Galerie). Nell''Estate' */tavola 17/*, l'ombra rossa a fissare plasticamente il viso della dama, in rosa antico e bianchi di neve, lo sguardo fisso attraverso la falce atteggiata come uno specchio, la varietà delle erbe, del pergolato rustico, le colombe verissime come in un Baldassarre de Caro, riescono con un carattere di 'improvvisata', a render famigliare anche l'acconciatura leziosa, come in un autentico 'marivaudage'. E i rapporti, di simile sottigliezza pittorica, sono ancora con gli affreschi del Guglielmi per l'Università di Berlino, e soprattutto con Schönbrunn, piccola e grande galleria, dove nelle raffigurazioni

dei 'Vantaggi della Pace' sono signori in villa con sciarpe e 'foulards', in allegre tenute di caccia, in maniconi bianchi, e poi cani bellissimi, pecore, cavalli, anche quelli dal vero, e per nulla partecipi della scalpitante alterigia dei destrieri tiepoleschi; e, a creare lo sfondo, ramages di erbe traforate dalla luce ed un cielo tranquillo, dipinto a nuvole solide. (Purtroppo il medaglione più singolare della Grande galleria, con i 'Reggimenti austriaci' è andato distrutto nell'ultima guerra, ed il rifacimento del 1947, '48 non può che indicare una delle perdite più dolorose di questi anni). Un repertorio che si può ritrovare appieno in un'altra pagina del Guglielmi, a Torino, in Palazzo Reale: nel soffitto di un breve salottino, la cosiddetta Camera degli Archivi, al I° piano, con le 'Quattro Parti del Mondo' /*tavola* 18/ un soggetto che il Guglielmi avrebbe ripreso ancora nel 1766-67 ad Augusta nell''Apoteosi del commercio illuminato', nella sala delle Feste di Palazzo Schaezler, ora Museo, e in altro bozzetto ora a Varsavia. Al soffitto torinese si riferisce con ogni probabilità il pagamento registrato nel 1765 nei Rendiconti della Real Casa: 'Al pittore Gregorio Guglielmi a buon conto della pittura della volta d'un Gabinetto nell'appartamento di S. Maestà... L. 1500' e ancora l'anno seguente un saldo accomunato al pagamento delle quattro sovrapporte di Palazzo Chiablese: 'Al pittore Gregorio Guglielmi per quattro sovrapporte per l'appartamento del duca di Chablais e per saldo d'aver dipinto a fresco un volto d'un gabinetto dell'appartamento di S. M. L. 7900 (Rendiconti - Bibl. Reale - Torino); e ancora un 'saldo nel 1766; per L. 1200' citati soltanto i primi due dal Vesme.

E si tratta ad evidenza di Gregorio Guglielmi: così affermano la pittura, anzitutto, oltre al documento riportato, e le fonti: il Bartoli, sempre molto attendibile, e di rimando le schede manoscritte del Vesme (Museo Civico - Torino); solo Clemente Rovere nella sua inadeguata Guida del Palazzo Reale (1858), parla dell'affresco del Guglielmi come dipinto dal veneziano Crosato, e di conseguenza vi trova assai della maniera tiepolesca, uscendo in uno dei suoi rari giudizi. Il Fiocco, nel 1940, nella monografia dedicata al Crosato, muovendo a ricostruirne il soggiorno torinese, fu tentato da quella attribuzione, divenuta localmente tradizionale, ed essa a sua volta fu unanimemente accettata, con nuovi crismi. Invero anche una voce specialistica come quella del Messinger per il Thieme-Becker, nel 1922, aveva taciuto a proposito del Guglielmi il soffitto in questione. Ma

ad una spregiudicata riflessione appare chiara l'impossibilità di riferirlo al Crosato, e proprio per la diversa natura che il pittore veneto palesa a Cà Rezzonico, ed ancor prima a Torino, da Stupinigi a Villa della Regina; e con risultati tutt'altro che scarsi, ma diversamente orientati che il Guglielmi. Così, proprio recentemente, anche il Fiocco ha ripreso l'attribuzione al Guglielmi [1].

Tornando a Palazzo Reale, è facile, riguardando, convincersi non solo dell'autografia, ma pure della datazione del soffitto: 1765; ancora in prossimità del momento di Schönbrunn, con cui i legami sono molteplici, e per più versi. La stessa atmosfera surriscaldata, in sfumature caleidoscopiche di luci filtrate; zonature grigie azzurrate, trapassanti al rosa e al rosso, nel cielo. Nei gruppi, lungo i margini si stacca l'Europa, che sorregge una tiara, in una consonanza di gialli dorati attutiti in grigio e azzurri intensi, improvvisi, in un frusciare di solidissimi panni di zaffiro, mentre sul viso acceso l'ombra umanizza una bellezza che per essere dedicata all'élite di un real Palazzo si penserebbe appartenere al genere delle 'bellezze perfette', destinate a suscitare 'l'ammirazione pur in un luogo dove si era così assuefatti a veder belle persone'; e così era stato per le rarefatte eleganze del Beaumont, l'attivissimo pittore di corte che aveva dominato a Torino dal 1730 al 1760, dopo esser passato non invano alla scuola del Trevisani, e a Torino era apparso, e negli stessi anni 1733-36, con intenti pari a quelli del Lemoyne a Versailles, pronto ad offrire con ampie, ossequiose relazioni una chiave alle più complesse allegorie, pittoricamente piane proprio se confrontate a Roma nell'ambiente sottile per i rapporti intercorsi tra Palazzo Mancini e l'Accademia di S. Luca. Ma in anni vicini al 1740, nello stesso Palazzo Reale di Torino, in polemica aperta col Beaumont, già il De Mura, in due soffitti che sarebbero poi risultati attigui a quelli del Guglielmi, doveva provarsi in una pittura di estrema freschezza, in annotazioni assai felici, e desunte

[1] cfr. G. Fiocco - 'Cento antichi disegni veneziani' Venezia 1955-p. 17. Ho appreso la precisazione del Fiocco quando già l'articolo era in stampa. È da rettificare nella nota del Fiocco la referenza bibliografica: Clemente Rovere nella guida di Pal. Reale (p. 173) attribuisce infatti il soffitto al Crosato e non già al Guglielmi, cui giustamente lo riferiva il Vesme nelle Schede sue e da lui in appunti mscr. Lorenzo Rovere - (Museo Civico, Torino). Nè sono del parere che il soffitto del Guglielmi sia stato rifatto su altro proprio del Crostato.

Il disegno pubblicato dal Fiocco è in rapporto con l'affresco della piccola galleria di Schönbrunn, e con i bozzetti destinati a Caterina II.

dal più autentico Giordano; con una comprensione così intima ed una legatura così piena, che mi ripropongo di ritornarvi per esteso come su di un capitolo di primaria importanza, per più lati; si pensi per i francesi al caso del Rivalz, tolosano, ed al seguito romano e spagnolo, oltre che agli immediati adepti napoletani.

Tornando al soffitto del Guglielmi vorrei notare ancora, nel gruppo dell'Europa, come il brano del cavallo e del cavaliere sbrigliato, oltre ad esser motivo che sarà rinverdito dal Goya giovane, sia assai legato al Giaquinto, con cui pure a Roma la polemica del Guglielmi era stata decisa: ora con indipendenza di giudizio, il pittore ne traeva esperienze vive: lo riprovano i puttini dalle ali iridate, accanto alla natura morta delle frutta, la stessa che compare nei Giaquinto del Prado con le 'Allegorie della Pace e della Giustizia' ch'erano state, non a caso, tra i precedenti più sottili e delicati dei 'tapices' goyeschi. E anche per il soffitto del Guglielmi a Torino, in alcuni appunti di figure, in acuti controluce, ninfe viste come attraverso un cristallo fermissimo, o garzoni in primo piano, ridenti, a sollevar fascine in ispalla, nel modo arioso e calcolatissimo di legare per gesti appena accennati i vari gruppi, nella fioritura d'un ritmo largo; e per quanto riguarda la dignità della pittura, nella delicatezza di certe liquide ombre a render bionde le carni, in accordi di toni tortora, e ancora nell'accenno verissimo dei cammelli, delle erbe in primo piano, era più d'un tratto che sarebbe piaciuto a Goya in persona, e non solo per i 'colores tornasolados y de epidermis crujente'. Ancora nel gruppo dell'Asia, raffigurata con un turbante singolare sul viso rosa incarnato, il vestito a righe sotto il manto bianco di taffetas rovesciato in azzurro, i puttini dai visetti rincagnati sono d'un diabolico che pare avviare all'umore goyesco: 'angelillos stranios', ottenuti con una pittura ad impasto soffiato e sprezzante insieme, a cogliere un'impressione con il massimo grado di vitalità pittorica. L''Africa' /*tavola* 19/ e l''America' in controluce si staccano rialzate da certi panni candidissimi, accanto ai mori impastati in grigio e trascoloranti in azzurro, mentre altri colori puri si improntano al verde inedito di uno smeraldo. Un suggerimento, in questo senso non era certo mancato, e a mio avviso il Guglielmi lo aveva intravvisto ed interpretato da par suo nella pittura di Padre Pozzo; che egli conosceva, fin dal soggiorno romano, a S. Ignazio, in una delle pagine capitali per tutto il settecento, e preziosa in particolare per il seguito austriaco

e tedesco; ma pure a Torino, nel collocare ai SS. Martiri la sua pala si era imbattuto in lui: Padre Pozzo vi aveva lasciato, nel 1678, affreschi più che notevoli, ora distrutti, ed una pala inviata nel 1701 da Roma, con una straordinaria 'Natività' a lume notturno. E prima ancora di rincontrarlo in Vienna, lo aveva raggiunto forse, in Piemonte, a Mondovì, dove nella Missione dei Gesuiti il Pozzo aveva affrescato, ed erano allora famosissime, le 'Quattro Parti del Mondo', in una luminosità decisa, chiara e distinta, ed un colore 'drogato', che doveva essere per il Guglielmi esperienza fondamentale.

All'anno medesimo del soffitto torinese risalgono i due ovali del Guglielmi per la Cappella Colleoni a Bergamo: una 'Lotta di Giacobbe con l'angelo' e 'Giobbe confortato, sul letamaio', che per esser contigui agli affreschi di Tiepolo giovane offrono più d'uno spunto di meditazione. E vi si ritrovano i medesimi motivi torinesi: il Giobbe ad esempio è fratello del fiume scorciato e lumeggiato di grigio tortora, nel gruppo dell''America', e si confronti il robusto disegno a Vienna, all'Albertina */tavola 20b/* (Inv. n. 1313 - Cat. Stix u. Spitzmüller - n. 674), assai significativo accanto ad altri della stessa raccolta: alcuni più svaporati, elegantissimi, */tavola 20a/* altri d'un segno fratto, rotto in mille nervosissimi appunti; nel 'Giobbe', accanto a certe preziosità a segnare pieghe di sete e lane zingaresche nella vecchia grinzita, accanto ad un humour tipico del Guglielmi, è un'inflessione che si riporta, nella sobrietà del fondo, e proprio a confronto della pittura sottilizzata ad oltranza in trapassi di grigi ed azzurri in controluce (tanto da consigliare al pittore un'inversione della composizione e proprio in funzione di un calcolo elaborato), è, si diceva, un'immediatezza che si ritrova a Roma in quegli anni nella bibbia del Traversi al Convento di S. Paolo, che per esser pittura moderna del 1752, il Guglielmi poteva aver conosciuto in un sicuro viaggio di aggiornamento sulle cose più recenti, vive e per lui attuali. E di ritorno a Torino egli aveva dunque reperito uno dei risultati più importanti di quei decenni, in una capitale ch'era stata, per la pittura, tramite il gusto straordinariamente raffinato di Filippo Juvarra, uno dei centri più vivi dell''internazionale accademica' che aveva il suo centro in Roma; con risultati, da Van Loo al Beaumont, dal Trevisani al Rapous, ancora in parte da illuminare; senonché il Guglielmi apparteneva ormai ad altra generazione e vi lasciò traccia breve ma vivissima d'uno spirito che verrebbe fatto di dire

illuminista, quasi un omaggio al 'Volterianismo' berlinese, ch'era l'ossatura più vera di quegli anni, un'ironia in pelle, fin de siècle, ad agitare un repertorio consacrato, con vento di fronda, in un colore pervaso da una sottigliezza pungente, fatta di osservazioni acute, spregiudicate: e certo non era stato estraneo a questi risultati, lo si dedusse dalla lucidezza dei trapassi 'ottici', il contatto col Bellotto, anch'egli a Vienna dal 1759 a tutto il '60: una gamma assai sottile di rosa antichi e verdi teneri, fino all'ametista opalescente e a certi timbri 'oeil-chat' sicché l'occhio ne è come sorpreso e stimolato, secondo l'impressione del Falconet, e ne riesce un effetto che non è meramente scenografico, ma grazie alla scioltezza della pittura riesce d'un accordo naturalissimo, privo di qualsiasi inflessione retorica, ed investito da una gioiosa vitalità. E vien fatto notarlo proprio pensando alla più semplice tavolozza d'un Crosato.

In Germania ed in Austria egli doveva quindi imporsi accanto alla genericità d'una schiera anche troppo fitta di piazzetteschi e tiepoleschi, attenti in primis a Balestra e Amigoni. E si pensi che cosa significarono i suoi soffitti accanto ai vari Rottmayr e Altomonte, ancora legati ad un generico cortonismo, al più volti alle esperienze variamente d'un Carlo Loth e d'un Cignani; e quanto accanto ai vari Gran, Zimmermann, Spiegler, Zick, quest'ultimo pur così sottile, mentre si imponeva il neoclassicismo di Martino Knoller, ed accanto alla retorica traslucida del Troger, del Sigrist, del Palko, e dello stesso brillante Maulpertsch: una traccia ancora da chiarire ad annum nella sua portata, e per l'apporto italiano, da riprendersi con la esatta cronografia dell'itinerario seguito dal pittore romano.

CARLA LONZI, MARISA VOLPI

BEN SHAHN

'Italy itself gave me the sense of a place to which I had returned after a long absence'.
(*da una lettera di Ben Shahn, 1955*)

La Biennale del 1954 ha presentato una personale di Ben Shahn con ventinove quadri, sette disegni, sei incisioni, otto manifesti. Un referto abbastanza indicativo della sua storia artistica, e una storia artistica così sensibile alla realtà

umana, così ricca e complessa di cultura figurativa, da meritare non solo l'interesse del pubblico ma anche una giustificazione critica.

La pittura americana degli ultimi cinquant'anni, per chi ne voglia indicare a grandi linee gli andamenti e i risultati, offre un duplice aspetto: da una parte gli 'espatriati', in maggioranza intorno al circolo degli Stein, si educano alle raffinatezze della cultura cosmopolita di Parigi e portano in America ogni estremo 'ismo' europeo, ad essi si aggiungono fra il 1930 e il 1938 i portavoce autorevoli della 'Bauhaus' e della emigrazione europea, soprattutto francese, allo scoppio della guerra del 1939. D'altra parte l'ambiente americano, artisti e pubblico, ancorato ad una tradizione indigena, provinciale e non aggiornata, si mostra ostile ad ogni innovazione. Spiegare come queste contraddittorie tendenze siano estese e variate nel tempo, e si giustifichino storicamente, non è ora nostro compito; di fronte ad esse Ben Shahn offre un'attività che compone, in una produzione figurativa autentica e convincente, un clima di problemi e di istanze tipicamente americano con un'attenta e sensibile assimilazione delle ricerche pittoriche moderne.

Proprio dei rappresentanti estremi dell'ambiente programmaticamente tradizionalista, i 'regionalisti', Shahn si esprime in termini di aperta critica, che illuminano la sua personale posizione di pittore colto; lo irritano la deficienza di qualità nel colore, la superficialità intellettuale e di sentimento, limiti contro cui non ha senso la protesta di sincerità, artisticamente insufficiente [1].

Egli si distingue tuttavia anche dalle correnti realistiche più colte, cui appartengono un Evergood, un Levine, un Gropper, che furono con lui negli anni della protesta sociale, e che introducono piuttosto ad una pittura di costume, usando mezzi tratti dalla loro palese familiarità con persone e movimenti espressionisti. Mentre Shahn oltre che satirico è pittore guidato da motivi poetici e quasi sempre l'humour delle sue scene nasce da suggerimenti discreti. D'altra parte l'impostazione e la 'costruzione' del quadro lo appassionano soprattutto, e, teoricamente il suo realismo acquista un accento di particolare impegno proprio dal profilarsi, in origine polemico, dell'interesse per il contenuto. Fin dall'inizio infatti egli non tiene a qualificarsi artista 'puro', la sua concezione dell'arte appare subordinata ad un moralismo puritano e malgrado l'acuta suscettibilità stilistica, non si decide mai a crederla una forma esclusiva di vita. Posizione

costante dal principio della sua carriera fino ad oggi, quasi formula di sottili problemi interiori, diversamente risolti nella produzione artistica; da una parte un'allarmistica professione di fede nella realtà, dall'altra una giustificata predilezione per alcuni valori dell'arte astratta, che egli tuttavia non desidera accettare senza discutere e chiarirne la relatività: 'A me personalmente piace molto dell'arte astratta. *Ma* io credo che ulteriori realtà possano essere immesse nella pittura oltre quelle puramente ottiche... È compito dell'artista scoprire nuove verità intorno all'uomo e affermare che la vita è significativa. In questo senso *non m'importa* che mi chiamino un realista... È il contenuto che dà all'arte la sua statura' [2].

Un inaridimento dei significati sociali, una delusione sulla vita degli uomini, un rinnovato interesse verso problemi più psicologici e letterari, lo porteranno di tanto in tanto ad un certo abuso di quell'astrattismo la cui accettazione strumentale non aveva niente di compromettente; mentre l'impegno sociale ponendo Shahn di fronte al problema della comunicabilità come essenziale all'opera lo costringe ad un controllo della sua visione pittorica della cui responsabilità si sente investito nell'interpretazione del mondo. Inoltre un'accezione di Shahn suonava così: 'Le cose in natura non hanno bordi né orli', darli loro significa trarre dal contenuto la veste disegnativa, la forma. E il disegno non si può insegnare ché insegnarlo significa postulare un contorno convenzionale. Ma l'idea di Shahn che la linea sia la forma dei contenuti tende tuttavia ad attribuire al disegno una funzione isolata e determinante e a forzarlo appunto in senso a volta a volta espressionista o astratto. Ché come rileva Longhi a proposito della riforma pittorica caravaggesca, in senso classicamente realista, porre prevalente attenzione o al contorno, o al rilievo o al colore finisce col condurre ad una formula astrattiva [3].

*

Il noviziato pittorico in Europa che Shahn tentò nel 1925 ebbe un carattere e un esito piuttosto singolari [4]. Europa, Italia, Francia, Parigi, Spagna. Fu il periodo sperimentale dell'aggiornamento: Rouault, Dufy gli offrirono a Parigi quelle vaste stesure di 'gouache' che determinano i volumi quasi con la libertà di un'improvvisazione, Matisse un disegno che trova nella 'surface plane' la possibilità di una trasposizione attenta eppure 'fantastica' della visione: 'Matisse nel

'25 pareva immenso'. Ma di Parigi non volle dire altro che: 'Con i suoi venticinque, cinquantamila artisti potrebbe vivere nell'illusione che il mondo è un mondo di artisti' [5]. Per questo, nonostante la ostilità e il volgare compromesso che scorgeva nell'ambiente di New York e che gli apparve in termini angosciosi nel '29 [6], Shahn capiva e rafforzava i legami col Paese, precisando il proprio problema di pittore come esigenza di contenuti, proprio quando l'esperienza europea e parigina sembravano avergli agevolato i mezzi con l'esposizione di una estremamente disinvolta fase di civiltà figurativa.

Ma la convinzione era di dover fare continuamente ricorso ad un aggancio vitale alla terra, ai costumi, alla situazione del popolo d'America [7].

Fu nel 1930 con gli acquerelli sul caso Dreyfus da un lato e le dieci incisioni per un'edizione del 'Levana' di Quincey e per il classico ebraico Haggadah dall'altro, che Shahn impegnato a prendere posizione in avvenimenti di portata politica e ad approfondire, sia pure in veste letteraria, il significato di quella comunità da cui veniva, trova, se non già evidentemente la sua levatura poetica, la certezza di una strada in cui gli interessi personali vengono rafforzati su un più vasto piano sociale.

Spinto dall'esperienza della crisi del '29, un gruppo di pittori si schierò combattivamente dalla parte degli oppressi dal sistema sociale capitalistico, ed estese il concetto della funzione dell'arte fino a subordinarla alla lotta politica. Uno dei primi fu Gropper, al quale si unirono Shahn, Evergood, Gathmery, Levine ed altri. Ma per Shahn l'esperienza sociale si tradusse in una visione più vagamente umanitaria e fin da questo inizio dichiaratamente politico, egli vide l'episodio della sua nuova serie 'Sacco e Vanzetti' in una prospettiva astorica: 'Dai miei più lontani ricordi ho sempre desiderato di essere tanto fortunato da vivere quando succedeva qualche cosa di grosso come la Crocefissione. Improvvisamente mi resi conto che stavo vivendo un'altra crocefissione. Ecco qualcosa da dipingere' [8]. Che come enunciazione appare abbastanza sulla linea di quel Rouault, che una quindicina d'anni prima si era dedicato alle tavole del 'Miserere' — e Shahn certo le aveva viste —, e che in qualche misura gli sarà presente soprattutto nei momenti tardi di maggiore aridità e solitudine. Del resto è nota la grande ammirazione che Shahn nutre per il maestro dell'espressionismo francese.

Dopo sette mesi, nel 1931 egli completò ventitrè guazzi

sul processo dei due sindacalisti italo-americani, accusati di assassinio nel 1920 e giustiziati nel 1927. Shahn si servì delle fotografie dei giornali per rintracciare momenti documentati del soggetto che lo appassionava, e li interpretò pittoricamente traendo motivi dalla tradizione 'primitiva' americana, che porta in quella cultura figurativa ricordi fiamminghi, visioni animate di vita popolare, un modo di narrare a bozzetto quasi dickensiano. La caricatura tuttavia raggiunge una scottante attualità attraverso l'esperienza espressionistica di un Grosz, temperato da sdegno più umano. La maschera di apatia, di fariseismo, che in Grosz racconterebbe la sua origine di rapacità e di sensualità, in Shahn passa all'ombra di una satira meno radicale, più moralistica. Il suo rimprovero non coinvolge se stesso, i 'primitivi' con la loro collezione di figure additate senza scandalo gli danno un tratto meno aspro in certo senso più reale [9]. Il paesaggio spoglio, affidato al disegno umilmente accurato, serve o da contrappunto satirico (il tranquillizzante aspetto di un austero palazzo di giustizia, davanti a cui appaiono i lineamenti dignitosi ed ipocriti di alcuni funzionari americani implicati nell'assassinio di Sacco e Vanzetti — 'The Lowell Committee' —) o da sottolineatura lirica (lo scorcio di tribunale tracciato a filo tremulo di matita bianca in cui Sacco e Vanzetti seduti su scranno rosso portano la protesta dei volti attenti e severi, delle mani che reggono goffamente i cappelli). Il contenuto mantiene un valore ingenuo nei suoi simboli facili e consueti: il compassato taglio dei vestiti dei ricchi funzionari, colore unito e rigido con appena qualche lume, gli abiti degli imputati mossi in pieghe e volute ampie alla Daumier (anche la mortificazione in cui è tenuto il colore testimonia la sua penetrazione dei caratteri umani e pittorici propri di Daumier).

I prezzi tenuti bassi alla portata delle classi meno abbienti non ottennero l'effetto sperato e nella prima settimana i quadri furono quasi tutti acquistati da facoltosi collezionisti. Interessanti analogamente le reazioni della critica: dalla 'Nation', liberale di sinistra, W. Gutman scriveva: 'Il vero motivo di questi dipinti è una sorta di nichilismo..., finché i suoi sentimenti non saranno più spontanei, appassionati, partigiani, Shahn non potrà creare quei simboli eloquenti che sono tipici dell'arte strettamente connessa agli avvenimenti'. Dal 'Hound and Horn', mensile di avanguardia dell'Università di Harvard, L. Kirstein esprimeva, questa volta in termini elogiativi, lo stesso giudizio: 'Shahn

non immaginò l'apoteosi dell'avvenimento come un anarchico, o un simpatizzante comunista o un italiano o un membro della classe oppressa ma con lodevole accuratezza egli ha semplicemente messo gli attori di quella tragedia al loro proprio posto in una cornice, e la loro sistemazione è una dichiarazione più efficace di ogni dichiarazione partigiana, popolare come una cartolina illustrata'.

Questi critici del 1932 avevano intravista abbastanza chiaramente la posizione ideologica di Shahn, la sua accusa aveva senza dubbio un andamento pensoso che sottintendeva la coscienza dei mali sociali, tuttavia, per esempio rispetto alla polemica politica e morale delle stampe dell'ottocento americano, volte a rivelare gli aspetti negativi della vita del Paese, la critica di Shahn è un affinamento in chiave patetica, qualche volta profondamente lirica di un'indignazione sentimentale, di natura non assolutamente diversa; con risultati imparagonabili per qualità e originalità artistica rispetto a quella tradizione.

Durante la mostra, Rivera, colpito dal carattere nazionale dell'arte di Shahn lo assunse come aiutante nella commissione degli affreschi al Rockfeller Center [10] e fu lui stesso a scrivere la prefazione del catalogo della successiva serie di guazzi dipinta da Shahn (estate 1932) sugli episodi dell'accusa e della condanna del leader sindacalista Tom Mooney. Nel 'Tow Witnesses Edeau', i tratti di una ostinata perversità e corruzione, accentuati dall'ambientazione casalinga, secondo un contrappunto già noto, hanno nel cappello giallo sul volto arrossato di Sadie il pezzo pittorico che ricorda — forse mai più con altrettanta evidenza — l'insegnamento di quella s c u o l a f r a n c e s e [11] della quale egli non fu amico, ma che non può non avergli reso caro l'esempio di Toulouse-Lautrec */tavole* 21, 22/.

Di questi quadri è particolarmente interessante una tempera [12], l'unica di questo gruppo: rappresenta la Suprema Corte di California che giudica Tom Mooney, la madre di lui, e la folla che dimostra chiedendo la sua liberazione. Dal tetto di una casa pende l'orologio fotografato incidentalmente insieme a Tom Mooney nell'ora in cui scoppiò la bomba, durante la parata di S. Francisco, costituendo una prova della sua innocenza. Una bassa ringhiera bianca e un gran cielo dietro la madre, il colpo di vento che le solleva il cappotto, la patetica scritta 'My son is innocent', costituiscono un accordo di note affettuose, esaltante il decoro umano degli umili. Roberto Longhi ponendo all'attenzione

dei visitatori la personalità di Ben Shahn come molto più meritevole del premio della Biennale che non Ernst, Arp, Mirò, a proposito del quadro 'Liberation', notava appunto un timbro di umana pietà alto come in un Chaplin [13].

Nella tempera si notano accenni all'influenza del primo De Chirico che sarà di notevole importanza per l'esperienza figurativa di Shahn, da una parte come chiave e riscoperta del Rinascimento italiano (insieme, seppure per altro verso a Rivera) e dall'altra come introduzione a un clima e a un linguaggio surrealisti. Verso di essi Shahn palesa già la sua attenzione, in quel particolare dell'orologio che malgrado la sua origine strettamente documentaristica, ha un carattere familiare al surrealismo di De Chirico. Questo rapporto non sembri azzardato dal momento che appena di un anno dopo è quel 'Three Doors' a proposito del quale Rodman dice the Chirico-like (da porre a confronto anche con l''Anatomical Man' 1949). Le tre porte oscure filettate di chiaro che, coprendo parzialmente l'azione la rendono enigmatica, il personaggio nudo, senza lineamenti, col gesto misterioso di un manichino, i due muri convergenti verso la profondità del quadro, soprattutto il busto di un giovane alla finestra con volto sbigottito testimoniano la ricerca di nuove possibilità figurative. Inoltre in un'edizione di 'Art Front' 1935, uscì un articolo sulla mostra di De Chirico alla Galleria Matisse, che Rodman dichiara determinante per la comprensione e l'assimilazione del pittore italiano da parte di Shahn. L'articolo poneva in risalto l'atmosfera di 'Malinconia e mistero di una strada', 1914, quadro a cui si riferisce evidentemente l'analogo di Shahn 'East Twelft Street' [14]. Ma i vocaboli pittorici di De Chirico, in un'atmosfera spoglia di significati concreti, diventano allucinanti: il deserto della via dove corre la siluetta della bambina col cerchio, non ha rapporto se non con l'incubo di un sogno, mentre le bambine di Shahn pattinano, sì, su una strada angosciosamente vuota e monotona dove s'impennano le prospettive di due lunghi palazzi, ma sono bambine vere, colorite negli abiti, traballanti sulle gambe magre.

Tornando alla tempera della serie Tom Mooney, si avverte subito la stima che Shahn faceva dell'antica pittura italiana, pittura di fatti umani, della quale egli voleva emulare i temi grandiosamente comuni e popolari. Gli arricchimenti che gli derivarono da questo amore furono, non solo un andamento vasto e regolato di cui si valse soprattutto negli affreschi, ma la scoperta di una dimensione classica

nell'uomo, in una stesura dimessa e composta. E quel primo Rinascimento che da Masolino va al Beato Angelico, a Piero Della Francesca, gli offrì l'esempio di una giustezza di rapporto fra l'uomo e i valori in cui esso crede, un intimo equilibrio, che Shahn tentò palesemente fra i suoi operai, contadini, giocatori di pallone, manovali, bambini e i loro nuovi valori, le loro nuove credenze.

Rivera come pittore d'affresco diede a Shahn e agli altri artisti, durante il periodo del New Deal, l'iconografia esemplare per istoriare le pareti degli uffici e dei palazzi pubblici di alcuni Stati Americani [15]. Rivera aveva studiato Giotto e il '400 italiano in Italia, dove aveva trascorso circa tre anni. 'Lucha entre los indios y los espagnoles' (affresco nel Palacio de Cortès, Cuernavaca, Mexico) mostra con sorprendente facilità gli apporti della battaglia di San Romano di Paolo Uccello in una compatta muratura di volumi prospettici che tuttavia non convincono di un reale approfondimento del pittore italiano.

La vita industriale e il lavoro operaio sono i soggetti di 'California', una grandiosa allegoria affrescata nello Stock Exchange di San Francisco. Qui gli operai siderurgici, gli operai edili, i boscaioli, i contadini, sono i compagni di lavoro e di riposo di molti degli operai di Shahn, che attendono alla costruzione di un edificio o alla spola di una macchina o sostano per prendere in mano un'armonica o una chitarra, che, nei momenti di crisi economica guardano dai manifesti con terrificata perplessità.

Ma Shahn ha sempre quel suo modo poetico di suggerire con alcuni tratti di disegno l'autunno di un albero, una fisionomia attenta, un sonno inquieto, lo sdegno semplice di un operaio che sciopera, raggiungendo una m o d e s t i a nell'espressione dei sentimenti che Rivera non usa, nel suo narrare per sintesi, nella sua tendenza ad immobilizzare i simboli in una retorica rappresentativa. Per ritornare all'osservazione precedente sull'eclettismo riveriano, sembra che Shahn sia pittore più meditativo, che la sua cultura passi al vaglio di una lunga elaborazione interiore più promettente dell'assimilazione di una cultura formale troppo facilmente reperibile.

Shahn eseguì tre di quei 1300 affreschi commissionati dalla F. A. P. a pittori realisti americani, come R. Marsch, G. Biddle, H. Varnum Poor, E. Britton, W. Gropper, e un discorso a parte verrà fatto per situare la sua attività (che rimane estremamente interessante e significativa nel quadro di

questo massiccio ingaggio da parte del governo U. S. A. impegnato in quel momento in una politica economica di parziale pianificazione), soprattutto per metterla in rapporto con l'insieme dei lavori che in pochi anni coprirono le pareti di pubblici edifici americani.

Nell'insieme dell'opera di Shahn, tuttavia, siamo quasi in grado di affermare che la qualità artistica degli affreschi non incide positivamente sulla valutazione complessiva [16]. È questa la sorte di Shahn quando si stacca dalle misure del cavalletto che gli sono più proprie. La sottigliezza con cui una sua pittura sortisce l'effetto, non può esistere che su una scala molto limitata di dimensioni, quelle che l'affresco impone richiedono una larghezza di concezione e di passione che Shahn non può trarre dal suo meditare tutto raccolto e interiore.

Questo fatto appare evidente se si confrontano alcuni dei suoi 'Quadri della Domenica' (1937-1940) con la versione che ne dette sulle pareti del Palazzo della Sicurezza Sociale a Washington (1940-1942). Valga per tutti il raffronto tra i due 'Handball'. La camera oscura [17] in questo momento ha finito di rivelare a Shahn, non solo quel dettaglio cui mostrò di interessarsi già dall'epoca di Sacco e Vanzetti, ma ben più importanti novità: l'inquadratura, il taglio della scena, il primo piano. Il rapporto delle dimensioni tra i vari giocatori di 'Handball', di questi con lo spiazzo e il muro, delle loro distanze, oltre la specifica verità dei gesti sbilanciati durante la traiettoria di un'azione, colpiscono il nostro occhio con un senso di realtà che è in fondo quella a cui siamo abituati attraverso la fotografia e il cinema. Questo, a rigore, appare in entrambe le rappresentazioni, ma il potere comunicativo della tempera si raffredda improvvisamente una volta che essa appare proiettata sulla vastità del muro.

Come 'Vacant Lot' (altra tempera riprodotta due volte nell'affresco) perde la sua concezione nitida man mano che sul muro perde di disegno, e l'intuizione della pasta pittorica tutta variata e approfondita nel quadro, si staglia sul muro in una plastica troppo precisa, immobilizzata da un tocco di accademia. Questo non vuole sminuire l'efficacia che il pittore raggiunge in certi momenti più enfatici o di contenuto più particolarmente didattico, e che trovano nell'affresco la loro dimensione giusta, in certo senso, epica.

I venti quadri esposti nel 1940 da Shahn alla Galleria Julien Levi di New York col nome di 'Quadri della dome-

nica'[18] realizzarono alcune impressioni di scena americana raccolte mentre egli faceva reportages nel Sud e nel Middle West per la Farm Security Administration (1935-1937) e per alcuni di essi Shahn usò soggetti ripresi da fotografie. Abbiamo visto come 'Handball' denunci la sua origine fotografica, e la misura con cui Shahn ha cercato di rendersi acutamente conscio di tutti i generi di immagini che, a fianco della pittura, esplicano un'importante e parallela funzione nella formazione del gusto e delle esigenze figurative dell'uomo di oggi.

Non sempre Shahn riesce a questo passaggio di rapporti come in 'Handball', ma la scoperta di vocaboli, di un'ottica, che non è solo esterna, tipicamente moderni, rimane utile almeno fin tanto che l'interesse è rivolto agli uomini, alla loro condizione sociale[19]. Attraverso l'esperienza fotografica la tendenza espressionista di Shahn si mitiga ed egli può dipingere temi familiari di vita americana con un'amarezza non più programmatica.

In 'Pretty Girl milking a cow', 1940, presente insieme ad 'Handball' e 'Vacant Lot', 1939, alla Biennale del 1954, sembra che il paesaggio costituisca eccezionalmente un libero tema poetico insieme al personaggio dell'operaio, assorto nella ricerca del suo motivo sull'armonica a bocca. Ma l'operaio ha la solita plastica pesantezza delle figure dell'affresco di Bronx, e la natura una presenza scontrosa ed inamabile. Come sempre criticamente conscio dei suoi motivi, Shahn esprime il suo disinteresse per il mondo naturale come soggetto pittorico in un pensiero molto chiaro: 'Dio può fare ciò che vuole, ma l'uomo è più sorprendente', e in realtà la campagna di 'Sunday Painting' come di 'Pretty Girl milking a cow', è solo un'appendice del paesaggio urbano.

Dei venti quadri i più ammirati furono quelli tipo 'Vacant Lot', che prelude nell'abbandono del bambino al suo semplice gioco accanto allo squallido muro, surrealmente vasto e dettagliato, le bambine di 'Girl jumping Rope' e di 'Liberation'. La solitudine dell'individuo sarà un tema sempre più caro a Shahn fino a 'Nocturne' del 1949, fino alle ultime versioni in chiave esistenzialistica di questa solitudine, come in 'Blind Botanist' e nelle angosciose allegorie di alcuni aspetti della vita contemporanea.

La guerra con la sua nuova spinta all'impegno combattivo in uno schieramento politico e il suo intenso spettacolo di orrori, da un lato aveva posto a Shahn con maggiore ur-

genza il problema di rendere comunicabile il valore e il significato dei soggetti, senza sacrificarne la qualità, dall'altro rafforzò la sua vena più congeniale — una mestizia sgomenta e ad un tempo rassegnata — [20].

Egli era sempre stato attento al suo pubblico ed è questa una delle caratteristiche più interessanti della sua problematica di artista moderno. Rifiuta comunque l'impostazione volgarmente quantitativa della questione e vede la popolarità della sua opera nel senso che essa attinge le sue immagini da ciò che è popolare, mentre il vero contenuto deve essere sempre nuovo, sempre creativo di nuovi valori umani, e gli strumenti formali, accettati in tutte le loro possibilità di comunicazione: 'Da parte mia io dipingo nel migliore modo possibile; se dieci persone l'apprezzano bene, se un milione l'apprezza tanto meglio' [21]. Non impedendosi per questo di giudicare intellettualistico un quadro come 'Guernica', che tanto successo aveva avuto negli ambienti culturali antifascisti durante la guerra di Spagna e che nelle sue chiare intenzioni politiche doveva essere diretto al gran pubblico [22].

Come pittore di manifesti egli diede la sua attività alla più grande organizzazione sindacale americana, il C.I.O. Una parte del materiale di propaganda di questo periodo rappresenta una fase importante del suo lavoro, anche se risente della stessa forzatura e irrigidimento degli affreschi [23].

'The Welders', nonostante la bellezza dell'affacciarsi plastico delle due figure sullo sfondo aperto e luminoso del cielo, e l'evidente studio di Piero della Francesca, rimane sopratutto un autorevole, generoso invito alla realizzazione del piano rooseveltiano per l'impiego della mano d'opera disoccupata in industrie di pace. Più chiaramente poetico: 'Hunger', un bambino che tende la mano: nei chiaro-scuri del modellato, nella fissità malinconica degli occhi, ma sopratutto nel dignitoso, un po' declamato atteggiamento di povertà e di richiesta, rammenta alcune figure picassiane del periodo bleu, di cui Arcangeli dice: 'Non ci riesce di vedere in queste immagini picassiane, più di una forma di populismo, subito distratto verso significati simbolici...' [24], osservazione che ci sembra in qualche misura appropriata anche per questo patetico bambino denutrito, senza tuttavia invalidarne il valore.

Il carattere in certo senso illustrativo della pittura di Shahn e la sua concezione volutamente modesta del lavoro dell'artista, gli permisero di dedicarsi anche ad attività reclamistiche di carattere commerciale. Un esempio notevole

21 - Ben Shahn: 'Two Witnesses, M. and S. Edeau'
('Due testimoni, M. e S. Edeau') - serie Tom Mooney, 1932

New York, Museum
of Modern Art

22 - Ben Shahn: 'Rena and Tom Mooney' - serie Tom Mooney, 1932

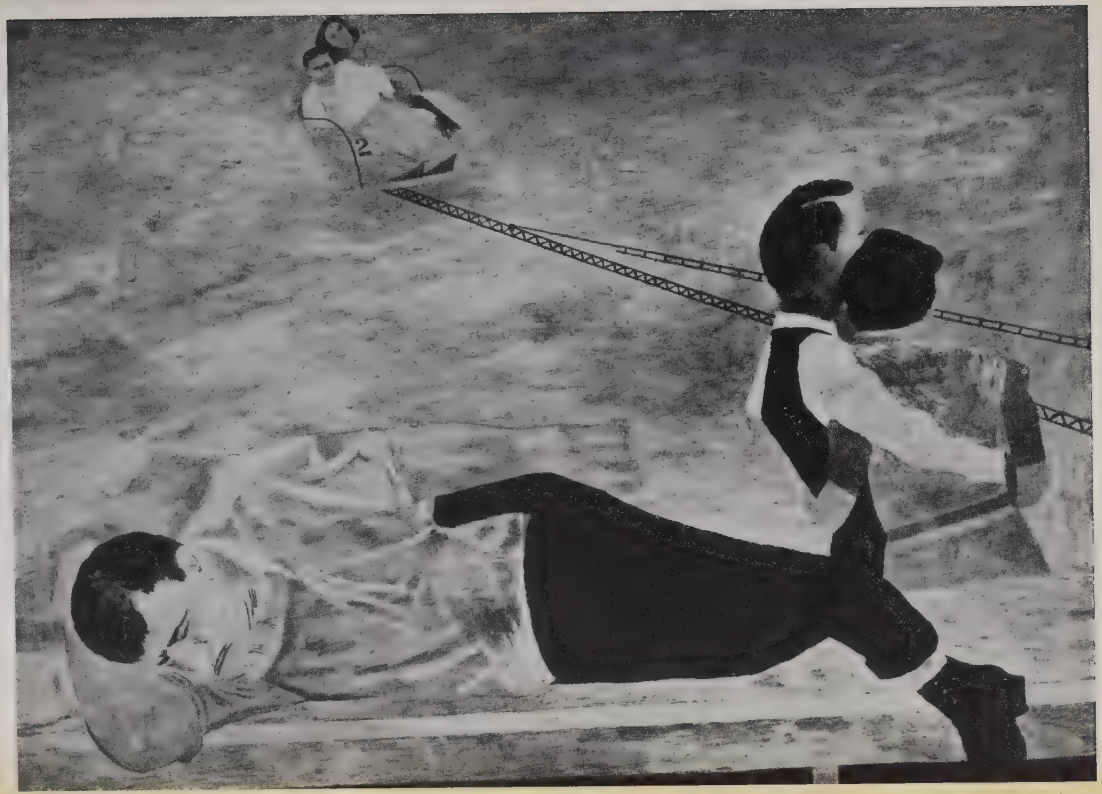
23 - Ben Shahn: 'Peter and the Wolf' ('Pierino e il Lupo'), 1943

Mr. e Mrs. Joseph Louchheim

24 - Ben Shahn: 'The Red Stairway' ('La scala rossa'), 1944 *St. Louis (Missouri), City Art Museum*

25 - Ben Shahn: 'Cherubs and Children' ('Cherubini e Bambini'), 1944 — *New York, Whitney Museum of American Art*

26 - Ben Shahn: 'Italian Landscape n. 1' ('Paesaggio italiano n. 1'), 1943-44 Minneapolis (Minnesota), Walker Art Center

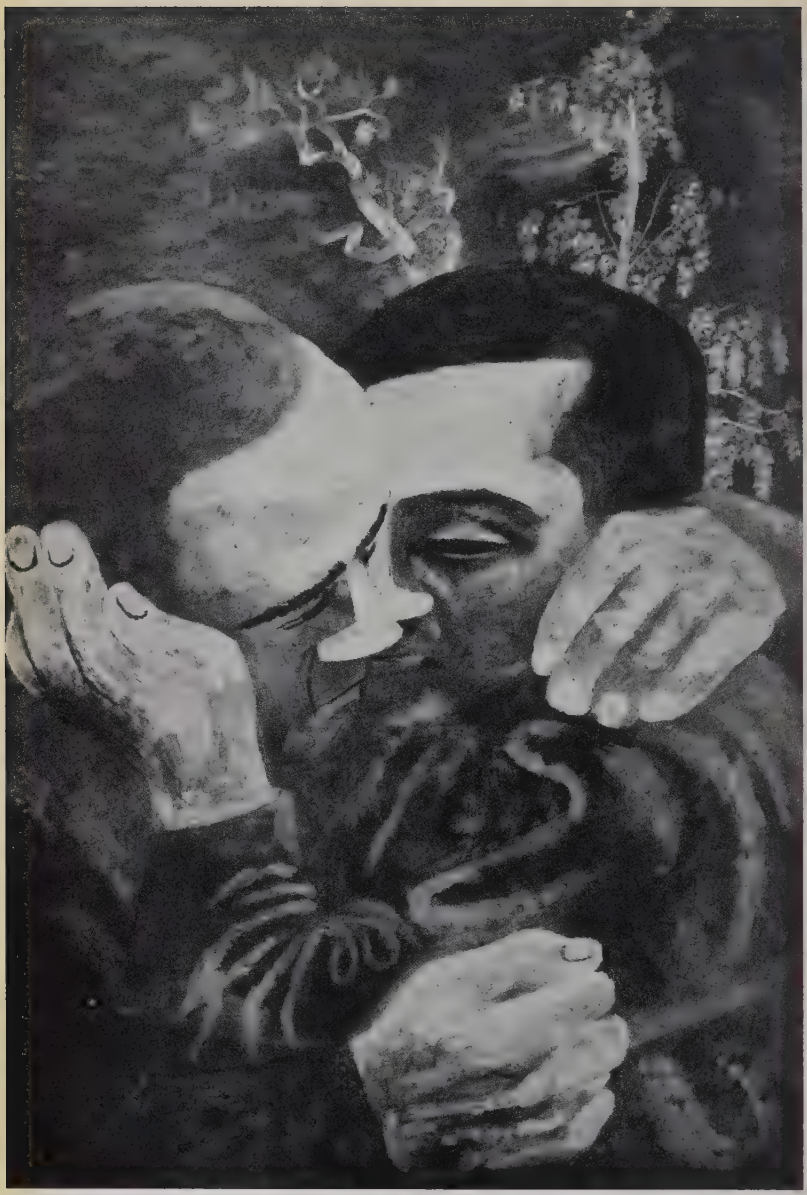


27 - Ben Shahn: 'Carnival' ('Carnevale'), 1946

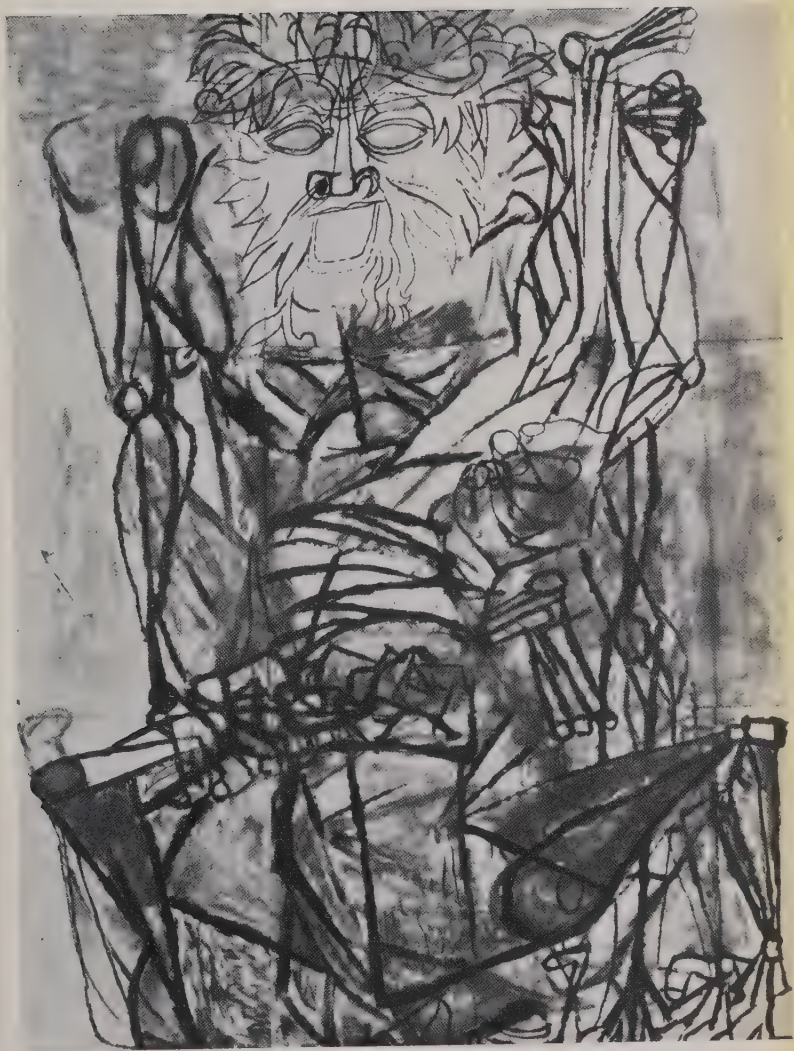
Mr. e Mrs. Benjamin Tepper

28 - Ben Shahn: 'Sound in the Mulberry Trees' ('Monito fra i gelsi'), 1948
Northampton (Mass.), Smith College Museum of Art

29 - Ben Shahn: 'Father and Child' ('Padre e figlio'), 1946
New Canaan (Conn.), coll. priv.



30 - Ben Shahn: 'The Brothers' ('I fratelli'), 1946



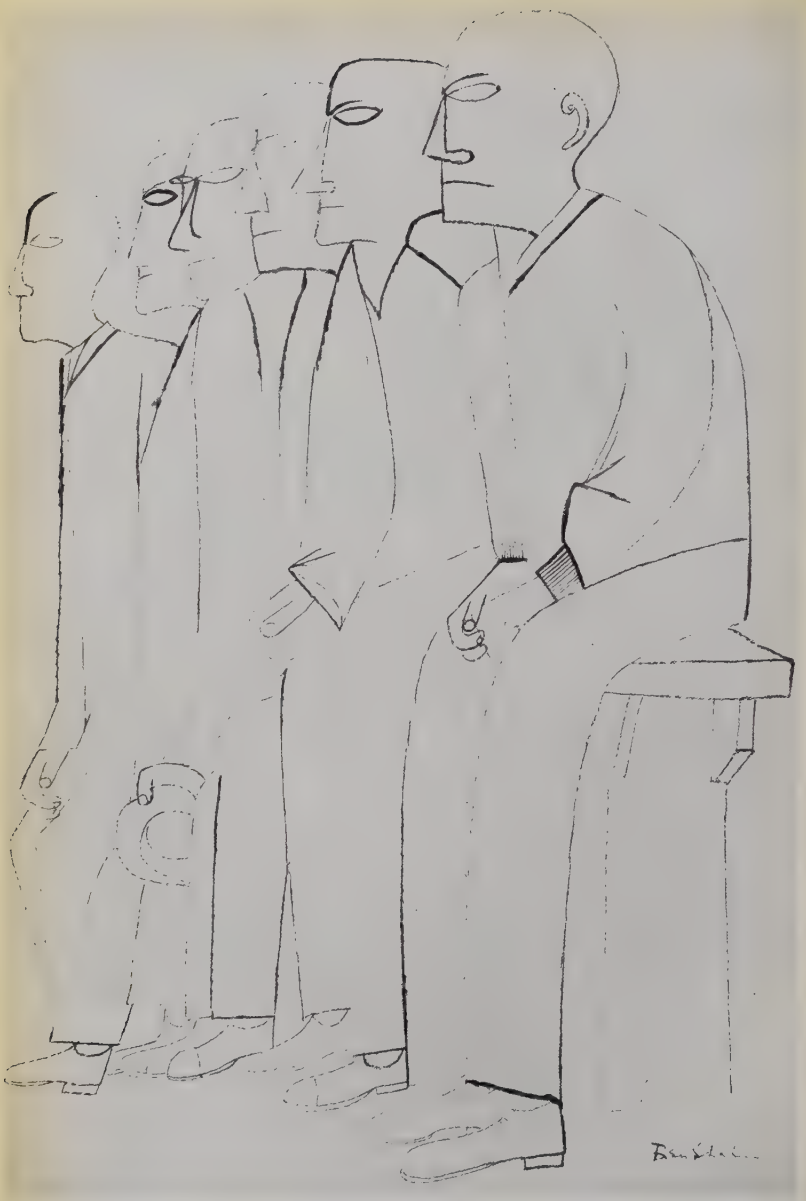
31 - Ben Shahn: 'Homeric Struggle' ('Lotta Omerica'), 1953 *New York, Downtown Gallery*

32 - Ben Shahn: 'Allegory' ('Allegoria'), 1948

33 - Ben Shahn: 'Third Allegory' ('Terza Allegoria'), 1954-55

34 - Ben Shahn: 'The Pact' ('Il Patto'), 1954-55

35 - Ben Shahn: 'Cybernetics' ('Cibernetici'), 1954-55



36 - Ben Shahn: 'Six' ('Sei'), 1954-55

37 - Ben Shahn: 'Chicago', 1954-55

38 - Arte riminese: 'Crocefisso' *Bagnacavallo, San Francesco*

39 - Arte riminese: 'Crocefisso' *Sassoferrato, San Francesco*

40 - Arte riminese: 'Crocefisso' *Talamello, Parrocchiale*

ne è: 'Peter and the Wolf', eseguito su ordinazione per la illustrazione dell'omonimo disco di Procofief. Shahn si rifiutò di apporvi modifiche, così il bozzetto non venne usato e il tema figura ora su un piccolo quadro della collezione Louchheim, esposto alla XXVII Biennale */tavola 23/*. All'orlo di un bosco di rossi fusti sottili due ragazzetti giocano con le loro maschere. Immagine che, nell'acuta rievocazione di una adolescenza tipicamente americana, accoglie l'humour fiabesco, l'incantevole enfantillage di Procofief. Gli stessi alberi spogli, scuri, sono lo sfondo del 'The Blind Accordion player' 1945, in cui il primo piano, preso completamente da una fotografia, e sensibilizzato da tratti di disegno e da deformazioni espressive, è posto sullo sfondo di un paesaggio 'primitivo', che ricorda per esempio gli anonimi 'Musicians in the Show' e 'Running before the Storm' [25].

Di questi anni sono anche 'Boy' 1942, 'Girl jumping Rope' 1943, 'Portrait of myself when young' 1943.

Il secondo, di cui era presente alla Biennale il mirabile inchiostro del 1943, è un precedente dell'infanzia dedita ai suoi giuochi inventivi, malgrado i disastri e le rovine di 'Liberation'. Paragonandolo alla tempera omonima risulta chiaro il valore del disegno nella pittura di Shahn, si ha l'impressione (a parte la qualità meno alta del dipinto) che il colore non scaturisca dal d i p i n g e r e, ma sia scelto piuttosto per motivi suggestivi e con gusto raffinato, subordinatamente al disegno, quasi sempre il fatto veramente creativo nel quadro di Shahn. D'altra parte si conosce il valore che Klee ebbe per la sua formazione: 'Klee riafferma una vecchia mia eresia — egli disse nel 1944 — La forma è solo la linea presa dal contenuto... Questo e non il trucco di agitare nastri di colore è ciò che Klee voleva significare agli altri artisti. L'astrazione non è opposta alla comunicativa. Nel mio lavoro c'è anche dell'astratto...' [26].

Ben Shahn appare realista nel senso contenutistico della scelta dei soggetti, determinata da motivi sociali, realista in quanto reagisce moralisticamente alla s e n s a z i o n e e a tutto quello che la sensazione comporta sul piano pittorico, di resa soggettivamente allusiva. Alcune sue parole ci vengono ancora in aiuto inequivocabilmente: 'L'astrattismo è l'atteggiamento meno impegnativo che vi possa essere nell'arte... L'arte astratta nega la validità di ogni intenzione etica nell'arte' [27].

Nel momento in cui siamo del resto, 1943-1945, al gusto, alla cultura s'innestano, come abbiamo visto, motivi più

profondi d'interesse umano, che Shahn ha sempre dimostrato di cercare e che la contingenza internazionale di uno schieramento concorde delle classi colte e del popolo contro il fascismo, gli presenta con immediatezza nuova. Le case degli uomini sconvolte dalla guerra, l'infanzia turbata, fisicamente minata dalle privazioni, gli uomini storpiati dagli uomini, senza più neppure la giustificazione passionale dell'odio, sono temi che suscitano la sua pietà e la sua denuncia, che innalzano ad un tono altissimo la sua attenta ed umile poesia.

In 'Liberation', un'atmosfera di ciclone, di gelida aria invernale — raffiche di grigi variati su un cielo di freddo celeste — è sfondo alla casa pencolante e sventrata, dalla quale brillano le fantasie delle carte da parati. Davanti al lungo braccio di rovine ammucchiate (la guerra ha moltiplicato i sassi di 'Vacant Lot') il palo rosso che incanta come uno stendardo di Ambrogio Lorenzetti [28], intorno ad esso fanno l'altalena tre bambine patite e bionde con le calze scure — una in grembiulone nero, sembra davvero ricordare nello slancio e nel gesto, un angelo annunciante delle nostre tavole quattrocentesche.

'Ho sentito un musicista con un piccolo flauto imitare esattamente la voce d'un uccello, poi ho ascoltato la musica di Debussy, che partiva dal suono preciso, ma nella quale era colta la qualità lirica degli uccelli che cantavano, lo stato d'animo, il senso di letizia che aveva invaso il compositore mentre ascoltava' [29]. Sono parole di Shahn che ci sembrano la spiegazione più pertinente del perché i suoi capolavori siano da segnalare in opere come 'Liberation', invece che negli affreschi o nei quadri di carattere narrativo. E l'arte di Shahn non ha qualità né discorsive né epiche, egli commuove sopratutto nei suoi momenti poetici. È significativo del resto come abbia scelto della guerra i personaggi più irresponsabili ed evasivi, i bambini invece dei soldati, e bambini che si rimettono a giocare contro le scene più cupe di desolazione.

Altro quadro del 1945 esposto alla Biennale Veneziana è 'Pacific Landscape'. Su una piattaforma di sassi arrotondati, cementati, in una visione intatta e limpida, il corpo di un uomo ucciso giace supino. Vicino al capo una pozzetta di sangue si è ramificata in piccoli rivi rosso cupo. All'inizio l'uomo sembra semplicemente addormentato, ma l'occhio dello spettatore, messo in allarme da non so che di troppo fisso e calmo, indaga sulla minuta formazione geologica

della spiaggia, fintanto che non scopre il vero stato del 'marin'. Allora ha un precipitoso tuffo al cuore e gli si presenta chiaro il senso del quadro.

Si può parlare nuovamente del rapporto indiretto e strumentale col clima culturale di quel surrealismo da cui Shahn ha preso alcuni vocaboli di timbro più risonante, sopratutto il senso dello 'shock' per rappresentare l'orrore dell'uccisione e della guerra. Il paesaggio diviene ancor più parte integrante della rappresentazione umana, la guerra vi ha imposto le sue allucinanti pietre, rovine, i suoi archi distrutti, e tuttavia mentre il carattere surreale dà un tono quasi kafkiano a 'The red Stairway', */tavola* 24/ con la scala rossa, su cui sale lo storpio, alta ed inutile, in un paesaggio di desolazione angosciosa (mirabilmente risolto in una differenziazione pittorica continua), in 'Cherubs and Children', la lunghezza e complessità del ponte rosso acquista con il lieve svolgersi a nastro ondeggiante, la dolcc stranezza di un sogno infantile, a cui del resto alludono i bambini addormentati sul prato. I pilastri dorati, e in particolar modo l'ultimo inclinato, l'innocente stesura degli alberi, del prato, la cadenza dei corpi ci spingono al richiamo, naturalmente traslato, col più fiorito Beato Angelico */tavola* 25/.

Tornano gli archi rovinati, l'atmosfera arida e spoglia dei mattini dopo i bombardamenti in 'Italian Landscape n. 1', dove si notano dei pezzi molto alti come le tre sagome nere delle donne, di cui la prima a sinistra porta davvero nel volto e nel gesto come un ricordo di gente siciliana */tavola* 26/. Ma il risultato complessivo è meno convincente e meno ancora lo sarà in 'Reconstruction', 1945: l'idea della morte e del funebre indugia formalisticamente sul ritmo di nero degli abiti e il bianco calcinato delle mura, sul ripetersi delle braccia tese, delle teste scure, sul piatto profilarsi delle figure simili a ombre sulle rovine. Shahn sembra qui disattento alla v e r i t à dei fatti che dipinge e piuttosto interessato a certo astratto simbolismo che può trarre pittoricamente da quei fatti.

Gli anni dal 1946 al 1949 continuano ad essere fecondi per Shahn ed a scoprirci, mediati da una personalissima visione, i gangli delle sue preferenze culturali: 'Carnival' 1946, 'Dancers' 1947 (disegno a carboncino da stare quasi alla pari, per penetrazione poetica, a quello di 'Girl jumping rope'), 'Spring' 1947, 'New York' 1947, 'Sound in the Mulberry Trees' 1948, sono momenti di sentimentale e misurata fantasia.

In 'Carnival', Shahn riprende il motivo di 'Cherubs and Children' nel suggerire questa volta il sogno turbato di un uomo pesantemente riverso su una banchina. Nel vuoto bianco del quadro si muove, ripetuta, come in uno spoglio Luna-park, la coppia di innamorati che anticipa i gesti semplici di affetto degli amanti di 'Dancers', e di 'Spring', tentando ad un tratto, in una impiccolita visione da carosello, una fuga scomposta, euforica, quasi chagalliana /*tavola* 27/.

'Spring', dicono nasca dal ricordo di un triangolo d'erba ad un incrocio di strade di New York, che a lui fanciullo aveva significato per molto tempo la campagna. Il gioco dei ragazzi sulla via ha una nota alta, nella corda che s'incurva prima del salto, una filiforme vena di giallo rivelatrice dell'amore povero che si svolge in primo piano. L'uomo abbandonato al riposo e all'ascolto, la ragazza pensosa poggia il corpo sulle braccia, le cui mani espressivamente allungate, sorreggono un rametto di cardo selvatico, mentre in prospettiva abbreviata la figura le si assottiglia fino al guizzo del piccolissimo piede curvo.

'Sound in the Mulberry Trees', è una intensa rievocazione di un lontano giorno d'inverno. Continua la suggestione un po' surreale di 'Cherubs and Children', i bambini della strada sembrano imporre a Shahn i loro gesti fino ad un ritrovamento del clima dell'infanzia. Ed egli usa di queste antiche immagini con una insolita ricchezza di tonalità, capelli giallo-ocra, giocattoli e fiori rosso fiamma, erbe di un chiarissimo verde invernale, compongono un'affascinante p i t t u r a /*tavola* 28/ [30].

In quadri come 'Father and Child', 'The Brothers' /*tavole* 29,30/, 'Sing Sorrow' 1946, agiscono i modi di quelle opere italiane che nei suoi viaggi a Padova e Venezia gli avevano indicato in quale direzione si sarebbe svolta la sua pittura se fosse stato un artista di quei tempi [31]. L'abbraccio di 'The Brothers' fa pensare ad un abbraccio giottesco, così l'appassionata vastità delle braccia e delle mani del padre che avvolge il corpo del bambino in 'Father and Child'. Un quadro che ha la sua patetica bellezza dalla fotografia d'altri tempi, affettuosamente rapita alle rovine e da quel vivace cashemir a poco prezzo che la donna indossa sotto il grembiule. Mentre la contorsione degli alberi, animata e spinosa, ci fa prevedere un ritorno a voci espressionistiche e il paese che s'intravede nel fondo tra i rami è lo stesso di 'Morning', camini senza fumo, finestre spente, ghiaccio.

Il piacere di una più completa unità formale e l'interesse invalso nell'ambiente americano dell'ultimo decennio verso l'astrattismo, hanno evidentemente determinato un transitorio allontanarsi di Shahn dalla pittura figurativa. 'Arch of Triumph' 1947, 'Silent Music' 1949, 'Anatomical Man' 1949, ne sono i frutti.

In altra occasione abbiamo citato un discorso esemplificativo di Shahn su forme e contenuti, il cui soggetto considerato era 'il canto di un uccello'. Egli diceva che oltre alla resa imitativa e alla trasfigurazione lirica, vi era un terzo modo di risolvere '... un altro compositore può creare di questi suoni di base un pezzo altamente astratto di musica in cui non vi sia elemento di reminiscenza, ma solo lo sviluppo delle intrinseche relazioni musicali'.

Così Shahn compose in 'Silent Music' il primo quadro veramente astratto basato proprio su quella analogia con la musica, a cui tanto si rapportano gli astrattisti (intervalli acustici semi-matematici, intensità e spazi calcolati). 'Silent Music', è qualcosa tra una scrittura musicale, un'allusione grafica di un palco d'orchestra deserto, una virtuosistica, ma ancora emozionante, composizione di linee.

Shahn non abbandonà tuttavia i temi sociali e nel 1948 vi torna con 'Death of a Miner' e 'Miner's Wives'. Ancora ricordi di cultura italiana nel gruppo dei piangenti di 'Death of a Miner' e la presenza muta del dolore e della fatica vista quasi con gli occhi di un Louis Le Nain, nelle figure di mogli di minatori, ma in un'incertezza scenografica dello spazio e con inclinazioni espressionistiche che si accentuano in quadri come 'Nocturne' e 'Summertime' 1949.

Il tema dei suonatori è un tema caro a Shahn come tipicamente americano; vi si erano dedicati i 'Primitivi' ('Celliste' di Bradley, 1832, Philips Memorial Gallery), famoso è il Violoncellista di Thomas Eakins dell'Accademia di Pensylvania, ma più ancora l'amore con cui la gente d'America, qualunque sia il suo mestiere, torna allo strumento musicale nei momenti di riposo. L'isolamento profondo dei suonatori di 'Four Piece Orchestra' 1944, quel modo assorto di accordare il loro strumento, si risolve nell'humour con cui sono avvicinati i vari personaggi: il professionista del violoncello e l'incantato giovanotto che con la duplice prestazione di un terzetto fa un quartetto. L'accordo in 'Nocturne' si spezza bruscamente in acute dissonanze: 'Io ho... osservato che i cantori non hanno un volto sereno, ma al contrario, che splendidi suoni, delicatezze e sottigliezze, tutto richiede

al cantore un'intensa concentrazione, la quale produce a sua volta espressioni facciali prossime a quelle dell'agonia. Dall'apertura cava e asciutta delle labbra del cantante germoglia un'accesa macchia di verde come foglie, dalla nuca del suonatore si sprigionano zig-zag incandescenti'.

Nello stesso pensiero (già in 'Brothers', in 'Father and Child') la forchetta di 'Summertime' continua con le sue zanne i denti dell'uomo e tutti i motivi di fiori e foglie hanno quasi un 'atteggiamento'. Anche qui Klee è presente insieme all'implicito suggerimento che i 'Primitivi', con i loro arazzi di cose inanimate, gli forniscono, moderando l'espressività del disegno verso una sorta di limbo astrattizzante. Un uomo mangia la sua fetta di cocomero in un incalzante clima di estate floreale e quel suo frutto senza peso, senza polpa ricorda ad esempio 'In Fruit on a Pletter', una pittura su velluto dei primi del secolo XIX nella raccolta Holger Cahil. Ambedue i quadri hanno uno straordinario potere emotivo, non così 'Convention' ed 'Epoch' degli stessi anni. Di 'Convention', il titolo dell'inchiostro analogo di 'Susanna e i vecchi' serve a spiegare il significato satirico che lo preme: un vecchio signore grasso con figurine procaci dipinte sulle bretelle, si volta a guardare una ragazza succintamente vestita.

In 'Epoch' la satira si carica di amarezza metafisica, la realtà di una comune scena sportiva si deforma davanti agli occhi di Shahn fino ad acquistare una mostruosa simbologia; anche qui il surrealismo e Klee gli forniscono alcune soluzioni che ricordano 'Sound in the Mulberry Trees' e 'Anatomical Man'.

Alla XXVII Biennale figuravano alcuni quadri dal 1950 al 1953 tendenti a suggerire dell'ultima produzione di Shahn un giudizio in senso astrattizzante congiunto ad una preponderanza di argomenti e interessi mistico-esistenzialistici. Le ultimissime opere del 1954-55, di cui diremo più oltre, mostrano invece una ripresa accanto a questi, di motivi fortemente ed esasperatamente satirici testimonianti una sensibilità sociale che torna ad una sua, sebbene amareggiata e pessimistica, espressione. Egli ci parla dello scoraggiamento che lo afferra all'inizio di un nuovo quadro: 'Ora passo da una porta all'altra, con la sensazione di esserci già passato finché giungo a questa ultima porta, questo nuovo quadro o musica o poesia, che mi fa ancora pensare che la vita umana vale la pena di essere vissuta e al mondo vale la pena di viverci. Sono anche tristemente intorpidito dalla fama' [32].

Un discorso che mentre testimonia una sempre più acuta e sofferta consapevolezza formale, dimostra come in questi anni l'ispirazione gli venga più frequentemente dall'arte che dalla vita. Soby in 'Contemporary Paintings' 1949 parla di talismano a proposito della realtà di Shahn e Shahn racconta in altra occasione come debba fare spesso un cammino a ritroso per tornarvi: 'Appena sento che sto subordinando il fine ai mezzi, diventando inintelligibile mettendo troppa enfasi sulle forme e sugli orditi, lascio cadere questo peso di piombo sul mio piede, e lo devo anche lasciar cadere spesso' [33]. Si sente ogni tanto il freno di questo 'alt' che egli rivolge a se stesso, mentre d'altra parte si avverte il significato della sua attuale tendenza a una pittura di simboli.

'Composizione con clarinetto e tromba di latta' 1951, 'Beatitudini' 1951, 'Seconda allegoria' 1952, 'Lotta omerica' 1953, /*tavola* 31/ 'Tripla porzione' 1952, sono titoli che da soli parlano dei diversi interessi, dell'esigenza di una simbologia di cui già 'Convention' aveva esperimentato la leggera forzatura. Shahn in alcuni di questi tardi quadri della Biennale sembra aver smarrito il suo 'talismano' e contemporaneamente le sue poetiche indicazioni. Così 'Età inquieta', pensato in termini freudiani è disperso nella composizione e l'alambiccata allegoria psicologica nega ogni accento persuasivo ai personaggi [34]. In 'Città della terribile notte' 1951 (in parte una ripresa di 'Allegory' 1948 /*tavola* 32), su fondo rosso cupo, incrostato e ossessivo, si intrecciano le linee del mostro araldico che leva la fisionomia fiammeggiante sugli edifici della città. Il simbolo apocalittico di un rapporto di angoscia e di schiavitù tra l'uomo e la società diviene frequente in Shahn, mentre la presenza della figura umana, sia pure come vocabolo-chiave e come cifra, sminuita di valore e di proporzioni, testimonia che la ricerca ha ancora, in quegli anni cruciali, un suo percorso di coerenza. Klee guida la grafia di queste tempere, mentre Shahn irrigidisce un poco la mano nella sua interna inclinazione verso la 'costruzione' del quadro e il chiarimento simbolico. 'Alfabeto' precisa meglio questo rapporto, il vocabolario di Klee appare semplificato nelle sue vibrazioni espressive, le nere lettere si distendono con inquieta pazienza a variare ed equilibrare la superficie bianca [35].

Una mostra di disegni a Roma (alla Tartaruga) 1955, ci soccorre nel chiarire alcuni elementi della sua più recente produzione insieme ad altre sei delle ultime opere [36]. Non

a caso il numero dei disegni appare prevalente in questa selezione di recentissimi lavori di Shahn: rappresenta un carattere effettivo della sua produzione, e dà una conferma all'indirizzo della nostra interpretazione. Del resto egli stesso, cosciente come sempre, dei valori e dei significati che implica la sua arte, dalle scelte tecniche ai motivi filosofici e morali, ammette in certo modo di esaurire nel disegno il suo interesse e compito figurativo [37]. Tuttavia parlare unicamente di astrattismo, anche solo da un punto di vista strettamente formale, può creare un forte equivoco intorno alla personalità di Shahn. Quei complessi motivi di tradizionalismo patetico e di insofferenza sconfinante in una specie di individualismo anarchico, che durante i momenti di crisi economica e di lotta antifascista avevano trovato la loro soluzione morale e sentimentale nell'impegno della vita politica, corrispondentemente in opere figurative, la cui armonia di risultati componeva gli elementi culturali più vari, ora presentano un dissidio che si manifesta soprattutto in alcuni dipinti: la linea assai esperta formalmente, volge da un lato ad una sua autonomia evasiva e astrattizzante, dall'altro denuncia la sua portata espressiva che si risolve prevalentemente nella deformazione grottesca della critica di costume /*tavola* 33/.

I riferimenti culturali più reperibili nei lavori di questo periodo servono a stabilire, sia pure attraverso uno schema, questa sorta di antitesi, e sono ancora Klee e Grosz. Ma assimilate all'espressionismo di quest'ultimo si trovano talvolta citazioni che vanno al di là dei suoi vocaboli pur sempre umanistici e sembrano richiamare il Picasso dell'epoca della statuaria negra, se il passaggio non è, forse a più ragione, diretto.

Il taglio degli occhi, l'irregolare squadratura del cranio, la fissità totemica dei volti, si ritrovano in vari quadri da 'Epoch' a 'The Pact' /*tavola* 34/ a 'Cybernetics' a 'Six' e paiono alludere ad alcune figure ad es. della Liberia o della Costa d'Avorio. Il piccolo mostro di 'Incubus' ha in comune con le statuine o i bastoni di comando del Sudan o di Gabon la sua natura di feticcio rappreso nell'immobilità enigmatica, nella decorazione insistente di una geometria approssimativa a tarsie colorate.

La via che Shahn segue in questi casi presenta in realtà un'elaborazione così complessa da far quasi perdere le tracce del ritorno, e, come di solito, trova le sue ragioni nell'acutezza della scelta, nella giustificazione espressiva.

Questo riproporsi le sagome barbariche dell'arte africana specifica la satira di Shahn (e d'altro lato ne precisa criticamente la qualità che anche attraverso questa componente si definisce non illustrativa, ma figurativa e pittorica) che, da situazioni primitive, preumanistiche, grottesche, trae 'la maschera', certo l'invenzione ultima e più disperata, con cui riscoprire la società odierna e giudicarla.

Astrattismo e satira rispondono a esigenze contrastanti e vengono in certo senso a rappresentare i termini di una problematica interna che non riesce a trovare una soluzione alta e valida come per il passato.

In 'Cybernetics' /*tavola* 35/ quelle teste inquiete osservate con insistenza un po' isterica e i nodi cifrati e parlanti delle mani, s'inseriscono in un tessuto che non risponde pienamente al loro scatto aspro ossessivo, ma che si frange quasi in una squisita divagazione pittorica. Il disegno di 'Blind Botanist', invece, con l'allusione a una moderna coronazione di spine, tocca un genere di sensibilità umanitaria e a un tempo suscettibile di approfondimento lirico interiore, che ha dato sempre i frutti migliori in Shahn. Bianco e lapidario, quella crescita rigogliosa, pungente, appassionata di rovi, va dalle mani al volto del botanico cieco che se ne lascia invadere e sopraffare. La satira non porta qui il suo morso troppo espressivo ed un contenuto umanistico dà al ritmo compositivo un'evidente suggestione simbolica.

Talvolta prevalgono l'incubo e la psicologia, quasi si perde allora il tono satirico nell'immagine di una condizione di suscettibilità tutta personale. Servono a chiarire questi rapporti due degli ultimi disegni 'Six' e 'Chicago': nel primo un'anonima sagoma d'uomo ripetuta sei volte con qualche variazione dà luogo ad un sottile ed interno ritmo di linee, puntualizzato mediante una preziosa differenziazione nel modo di dosare il tratteggio della penna. In senso più tipicamente alla Klee, anche nella tecnica, torna l'insofferenza per la musica jazz in 'Chicago', fitta trama di segni e siluette: in entrambi una bottoniera, il taglio di una giacca, un risvolto, la posizione di una mano sullo strumento, ricordano, ma come costretto in uno schematismo, l'attento osservatore della realtà dei tempi di Sacco e Vanzetti e di Tom Mooney, che voleva riprodurre, ed era un valore che cercava, la differenza tra le gualciture dei cappotti dei funzionari U. S. A. e quelle degli emigrati italiani /*tavole* 36, 37/.

Dei disegni esposti alla Tartaruga, il giuocatore di pallone,

la donna con il bambino in braccio, certi appunti di satira di costume, il professionista, il soldato, preti, uomini politici, di cui, omesso il disegno del volto, simbolicamente sono resi il gesto e la divisa, recano un'altra testimonianza di quell'atteggiamento di austerità sempre più stretta che inacidisce il tratto del disegno fino a renderlo spinoso e macchiato. Come per appunti a cui dedicare una cura formalistica sarebbe sconveniente ed inopportuno, dettati da una polemica continua del pensiero, rigida e commovente nella coerenza morale che traccia il percorso dalle reazioni giovanili di fronte all'estetismo parigino fino all'isolamento attento e laborioso che caratterizza questa sua maturità. E prendiamo un esempio, che ci riporta alla qualità ed ai motivi di 'Liberation', nella 'Madre col bambino'. Un profilo quasi classico — una versione quasi picassiana della bellezza femminile — e un bimbo deforme tra le braccia affettuose (le braccia avvolgenti di 'Father and child', hanno qui una chiusura quasi rapace). Il volto della madre ne acquista uno sdegno pensoso, l'occhio piccolo e attento rivela quali pensieri di miseria e di preoccupazione la tengono lontana dall'idillio con il suo bambino, cui la società ha già tolto il diritto alla salute.

Certe parole di Shahn ci sembrano valutare, malgrado le parziali e transitorie evasioni, il significato della sua arte in quanto ha di affettuosamente vicino agli uomini, di nobilitante e di buono per il loro quotidiano modo di vivere: 'In questa era di meccanizzazione quasi totale e di bombe all'idrogeno un rinascere dell'Umanesimo è un obiettivo per il quale merita di lottare'.

Che Ben Shahn sia sentimentale è vero, ma, chiarito il clima ideologico che gli è proprio e l'intima relazione tra il suo lirismo soggettivo e la sua visione del mondo, si capisce come proprio da quell'atteggiamento sentimentale vengano soluzioni alte come 'Liberation', 'The red Stairway', 'Father and Child', ch'egli sia interessato alle ermetiche e divagate forme di Klee in quadri come 'Spring' o 'Sound in the Mulberry Trees', arricchisce non diminuisce la loro poetica leggibilità. Questo per accennare alle accuse di sentimentalismo e di astrattismo che comunemente vengono fatte alla sua arte e della cui validità critica abbiamo discorso durante le nostre analisi.

Ma certamente grande è stata la sorpresa di scoprire alla Biennale un pittore tanto ricco di argomenti per persuadere e commuovere in tempi così scarsi di convinzioni e di sentimenti.

NOTE

[1] Selden Rodman, *Portrait of the Artist as an American: Ben Shahn*, Harper, 1949.

[2] 'Magazine of Art' (nov. 1949): Conferenza tenuta da Shahn nel marzo 1949.

[3] R. Longhi, *Caravaggio* (Milano, 1952), pag. 16.

[4] Nacque a Kovno, in Lituania, nel 1898 da genitori ebrei, che emigrarono negli Stati Uniti nel 1906. Fu apprendista litografo dal 1913 al 1917, mestiere di cui vivrà fino al 1930. Frequenta l'Università di New York, il 'College' della Città di New York e l'Accademia Nazionale di disegno. I viaggi in Francia, in Italia, in Spagna e nel Nord Africa sono degli anni 1925-27. Ritorna in America nel 1929, la prima mostra personale è del 1930. Dal 1931 al 1932 dipinge la serie di quadri del processo Sacco e Vanzetti, nel 1932 quella sul processo di Tom Mooney, nel 1933-34 sul « proibizionismo». Con Rivera collabora nel 1932-33 agli affreschi del Rockfeller Center di New York. Nel 1933 e fino al 1943 lavora ad affreschi, inchieste fotografiche per conto del Governo. Dal 1943 al 1946 eseguisce manifesti per il C. I. O. e per il comitato d'azione politica dello stesso sindacato. Accetta commissioni dalla Columbia Broadcasting System, dalla Container Corporation e da altre ditte americane. Mostre riassuntive: 1946, Londra, Mayor Gallery, sotto gli auspici del British Arts Council; la mostra girò altre gallerie d'Inghilterra. 1947, Olanda. 1947, Cecoslovacchia. 1947. Retrospettiva al Museo d'arte moderna di New York. Periodicamente alla Downtown Gallery. 1953, una mostra complessiva 'Dodici Americani' portò anche Shahn nelle maggiori città europee. 1954, Biennale di Venezia.

[5] Rodman, *op. cit.*, pag. 26.

[6] 1929, lettera a Ph. Sterne al ritorno dal suo secondo viaggio in Europa. Rodman, *op. cit.*, pagg. 131-32.

[7] Il viaggio nel Nord Africa presenta scarso interesse.

[8] Soby J. T., *Ben Shahn* (1947), pag. 6.

[9] 'In gran parte l'efficacia della serie viene dalla sua laconica dignità'. Soby, *op. cit.*, pag. 8.

[10] Distrutti in seguito per ragioni politiche. Rodman, *op. cit.*, pag. 101.

[11] 'Eccomi qui a 32 anni, figlio di un falegname. Mi piacciono le storie e la gente. La scuola francese non è per me'. Soby, *op. cit.*, pag. 6.

[12] Shahn userà poi quasi costantemente la tecnica della tempera. 'Mi piace dipingere brillante e luminoso e in modo che si possa controllare. Con la tempera non avete gli incidenti che si hanno con l'olio. Con essa siete padroni del vostro mezzo'. Rodman, *op. cit.*, pag. 81.

[13] 'L'Europeo' (4 luglio 1954).

[14] Ripreso però da una fotografia.

[15] Del 1933 sono otto pannelli a tempera sul 'Proibizionismo' che Shahn fece per il 'Federal Governement's Public Works of Art Project'. Questa fu l'epoca politicamente più attiva di Shahn, egli faceva parte dell'Artists Union, organizzazione culturale di sinistra; si occupò anche più volte dell'edizione di 'Art Front'. Tuttavia, quando il gruppo di 'Art Front' attaccò Rivera per ragioni ideologiche — Rivera era trotskista — Shahn si ritirò (1937). Da allora non apparvero più suoi schizzi sul giornale 'Daily Worker' e sul 'New Masses'. Rodman, *cp. cit.*, pag. 99.

[16] I tre affreschi sono: Fresco Mural in the Community Center at Jersey Homesteads. Roosevelt, New Jersey, 1938-39, commissionato dalla Farm Security Administration; Fresco Mural in United States Government Post Office, Bronx Central Annex, New York, commissio-

nato dalla Section of Fine Arts, Public Buildings Administration, United States Treasury, 1938-39; Fresco Mural in Social Security Building, Washington, D. C. 1940-42.

[17] 1929: Shahn divide a Truro l'abitazione col fotografo americano Walker Evans e lavora con lui. 1930: serie di fotografie per il governo U. S. A. esemplificative degli effetti della crisi economica. 1933: Shahn vede alla Galleria Julien Levi di New York una mostra delle istantanee di Cartier-Bresson. Per l'influenza di Cartier-Bresson sulla pittura di Shahn valga il raffronto tra 'Pacific Landscape' (1945), 'Reconstruction' (1945), e le fotografie 'Ondata di caldo a Boston' e 'Ragazzi sulla spiaggia', 'Spagna'.

[18] Prendono il nome da quel 'Sunday painting' del 1938, che rappresenta un operaio nella sua passeggiata domenicale.

[19] In questo periodo Shahn prende molte fotografie delle strade di New York con l'espediente del mirino ad angolo retto.

[20] Shahn per partecipare attivamente con la sua arte alla lotta antifascista, lavorò nell'agenzia nazionale di propaganda O. W. I., ma pochissimi dei suoi cartelloni furono usati per la loro partigiana violenza; inoltre l'O. W. I. ripiegò presto su posizioni di compromesso ordinando manifesti sulla 'nostalgia dei ragazzi delle trincee che volevano tornare a casa'. Rodman, *op. cit.*, pagg. 64-67.

[21] Rodman, *op. cit.*, pag. 24.

[22] Rodman, *op. cit.*, pag. 56.

[23] Alla Biennale Veneziana del 1954, erano presenti i seguenti manifesti, con titoli in italiano: 'Questa è brutalità nazista' (nel quale si leggeva in un telegramma questa iscrizione: 'Radio Berlin. It is officially announced: All men of Lidice — Czechoslovakia — have beenshot: the women deported to a concentration camp; the children sent to appropriate centers. The name of the village was immediately abolished. 6, XI, 1942, II 5. P); 'Perché tutti abbiano lavoro dopo la guerra' ('The Welders'); 'Noi lavoratori francesi vi avvertiamo' ('We French workers warn you: Defeat means slavery, starvation, death'); 'Rompi la morsa della reazione'; 'Noi vogliamo la legge nazionale che protegga i lavoratori tessili'; 'Noi vogliamo la pace', 'Per tutti questi diritti abbiamo cominciato a combattere'; 'Pericolo: Dopo l'inflazione c'è la crisi' ('Inflation means hunger'). Di questi i primi tre appartengono al periodo bellico, gli altri alla campagna elettorale del 1946 (New York, Museum of Modern Art).

[24] 'Paragone' n. 47 (novembre 1953), pag. 53.

[25] Esposti alla 'Mostra dei primitivi americani' (Roma, 1952).

[26] Rodman, *op. cit.*, pag. 81.

[27] *Paragraphs on art by Ben Shahn* (Ed. Ben Shahn, 1952). New Jersey dal 6° paragrafo.

[28] Soby, *op. cit.*, pag. 15.

[29] Rodman, *op. cit.*, pag. 22.

[30] 'Sfondi e primi piani sono trattati in modo molto più sciolto e pittorico, i colori più vividi e morbidi sono spennellati piumosamente'. Da 'Art News' nov. 1949: sulla mostra alla Downtown Gallery nella quale figuravano tempere e disegni degli anni dal 1946 in poi.

[31] In una lettera del 13 giugno 1955 Shahn cortesemente ci comunica: 'When I first visited Italy (1925) I had been tutored to some extent in the way of the Venetian School — that was the rule of the art academies here. It wasn't until I had come to Italy that I really absorbed the painting of the Florentine School which I found so close to my own way of seeing and feeling. The Italian Primitives remain

among the most revered art for me. Italy itself gave me the sense of a place to which I had returned after a long absence, and I look forward with a great sense of nostalgia to the time when I shall be there again'.

[32] 'Prospettive U. S. A.' n. 1 (1952): Rodman, *Ben Shahn, pittore d'America*, pagg. 71-72.

[33] Rodman, *op. cit.*, pag. 32.

[34] In 'Art Digest' (aprile 1952), G. F. scrive: 'egli è ancora interessato alla vita dell'uomo, ma ora sembra esserlo alla vita dell'individuo, dell'uomo condizionato piuttosto psicologicamente che socialmente'.

[35] Edita da Ben Shahn nel 1954 una leggenda ebraica sulle lettere dell'alfabeto reca ogni lettera divisa ed illustrata secondo pensieri che si trovano in questo ed in altri lavori del pittore.

[36] Quest'ultimo gruppo noto attraverso fotografie direttamente inviateci dall'Autore, che ringraziamo vivamente insieme all'Ambasciata Americana e alla Biennale di Venezia che ci hanno fornito le altre riproduzioni.

[37] Shahn ci comunica a questo proposito: 'I took the liberty of including several drawings since drawing is al—most as much my interest as painting'.

BIBLIOGRAFIA IN GENERALE SULL'ARTE AMERICANA

Baur, *Le arti figurative in America* (Roma, 1954).
Forbes Watson, *American Painting Today* (1939).
M. Candler Cheney, *Modern Art in America* (1939).
Jean P. Lipman, *American Primitive Painting* (1942).
P. Boswell jr., *Moderne American Painting* (1939).
Larkin, *Art and Life in America* (1949).
J. T. Soby, *Contemporary Paintings* (1948).

BIBLIOGRAFIA PARTICOLARE SU BEN SHAHN

J. T. Soby, *Ben Shahn* (1948).
Rodman, *Portrait of the Artist as an American: Ben Shahn* (Harper, 1949).

RIVISTE

'Prospettive U. S. A.' n. 1 (1952): Rodman, *Ben Shahn, pittore d'America.*
'Art Digest': aprile 1932; maggio 1933; gennaio 1939; dicembre 1944; ottobre 1947; dicembre 1947; novembre 1949; luglio 1951; dicembre 1951; ottobre 1950; novembre 1953.
'Magazine of Art': novembre 1949; gennaio 1953.
'Art News': aprile 1932; maggio 1933; novembre 1934; maggio 1940; ottobre 1947; novembre 1949; gennaio 1950; luglio 1951; aprile 1952; settembre 1953.

ANTOLOGIA DI ARTISTI:

Il crocefisso riminese di Bagnacavallo.

Quale sia lo stato attuale degli studi sulla pittura riminese del Trecento, si può desumere dalla scheda bibliografica di questa pregevole 'Croce' dipinta [1] */tavola* 38/, che

Il crocefisso riminese di Bagnacavallo

ab antiquo si trova nella chiesa di San Francesco in Bagnacavallo: dopo esser stata annoverata rapidamente dal Salmi nel suo scritto del 1932 [2] tra le opere del seguito di Giuliano, non ha fino ad oggi goduto non dico della dignità di stampa [3], ma nemmeno di una citazione. Caso davvero singolare e ingiusto nei riguardi dell'opera e dei nostri studi. Eppure non aveva da essere difficile leggere sotto i veli di sporcizia che l'offuscavano — ora rimossi alla meglio, insieme alle superficiali ridipinture del perizoma e delle gambe —, la sottigliezza della modulazione formale, volta a recuperare in tenere ombrature gli incanti di un avorio; o scorgere quale immensa trepidezza fosse nelle goccie di sangue che cadono dal costato ferito, come dolci acini dal grappolo d'uva urtato crudelmente, o la delicatezza del timbro cromatico, caldo e dimesso, e dell'impasto, mielato: (la recente pulitura, in talune parti condotta troppo a fondo, ha messo in luce lo stupendo brano del perizoma che lascia vagamente trasparire l'impianto certo delle gambe, rischiarate di tono, e ha restituito la sapienza della struttura, un tantino convenzionale solo nella cassa toracica, in cui si ripetono schemi già consuetudinari).

Ancora una volta il pittore non sa di meglio che esemplare le sue opere su quel perentorio e non elusibile modello che è la 'Croce' malatestiana di Giotto, dalle calibrature tragiche e possenti: ma le sue inclinazioni sentimentali lo portano altrove, verso una sorta di purezza ed equilibrio neoattici, verso una ritmica anti-icastica, arcaizzante se vogliamo, ma di delibata finezza e di filtrata cultura. In una parola le sue preferenze vanno ai sublimi paradigmi stilistici di Giovanni da Rimini, una delle figure più alte di tutta la scuola e il più importante recupero della critica recente che ha saputo vederne i caratteri precipui in totale indipendenza dal Baronzio, col quale veniva confuso prima che il Longhi ne indicasse la distinzione: ed è sempre lo stesso studioso a connettere al pittore della 'Croce' di Mercatello del 1345, oltre le tavolette di Faenza (Museo Civico), di Roma (Museo di Palazzo Venezia) e le due 'Croci' di Rimini (Museo) e di Amsterdam (coll. Goudstikker), i bellissimi affreschi del Campanile di Sant'Agostino, dando così una storica e massiccia consistenza alla personalità di Giovanni, che trova finalmente un suo svolgimento temporale, dopo che il Brandi tentò di incastonarlo nello spazio troppo breve di un lustro, quale splendido 'solitario'. La sua posizione nel contesto difficoltoso della pittura riminese è ora notevolmente chia-

Il crocefisso riminese di Bagnacavallo

rificata ed ha trovato un significato anche attraverso gli influssi che la sua individualissima e colta visualizzazione, della memoria più che della realtà, ha esercitato sugli artisti di quel giro. Tra gli altri possiamo contare l'anonimo pittore di questa 'Croce' bagnacavallese e l'autore di quelle di Sassoferrato[4] e di Talamello /*tavole* 39, 40/: e per le due ultime gli agganci stilistici stringono al punto da indurmi a prospettare l'ipotesi che esse spettino ad una sola persona, anche se un giudizio definitivo si potrà dare solo quando una pulitura abbia restituito la peculiare qualità della materia e della trama pittorica della tavola di Talamello, che alterna volgari ridipinture a crudeli cadute di colore (speriamo anzi che l'amore e la preoccupazione del patrimonio affidatogli ecciti la sensibilità del locale sovrintendente e lo induca a ordinare i rimedi che il caso richiede). Ed è certo questa pessima conservazione a pesare nel giudizio qualitativo dell'opera ed a conferirle quella sorta di opacità, di freddezza, di genericità che non poco le nuoce. Ad ogni modo vi si può notare, in confronto alla 'Croce' di Sassoferrato, una maggiore inclinazione al patetico, una certa accentuazione arcaizzante, e una quasi passiva sottomissione all'autorità del modello prescelto — in questo caso la bellissima immagine larvale del Cristo in Croce, ora nella coll. Goudstikker di Amsterdam, di Giovanni da Rimini —. Ma taluni brani si possono leggere d'un sol fiato. Si confrontino tra loro i tabelloni col Redentore e la Vergine dolente, le teste gravi e squadrate dei due Cristi e la massiccia ed elementare strutturazione dei corpi, di morfologia assolutamente analoga.

Come già prima avvertivo, la 'Croce' di Bagnacavallo si immette in quest'ambito culturale e non è difficile scorgervi addentellati con le due tavole di Talamello e di Sassoferrato; ma un fatto particolarmente la divide da esse, ed è che nell'opera bagnacavallese comincia ad avvertirsi la possibilità di uno svolgimento lineare, riscontrabile in ispecie nella descrizione del volto e nelle gambe dagli stinchi aguzzi e dai muscoli tesi e nervosi. E punta già verso il 'Maestro di Verrucchio'. Comunque, non si tratta che di variazioni marginali sullo stesso fondo linguistico, che altro non è se non quello limpidamente enunciato ed espresso da Giovanni da Rimini, genio affascinante della pittura locale. Agli effetti di una definizione cronologica delle opere esaminate, poiché l'insieme dei riferimenti e dei richiami puntano sulla cultura del quarto e del quinto decennio, è ragionevole collocarle intorno alla metà del secolo o più precisamente nel

Il crocefisso riminese di Bagnacavallo

lustro '45-'50, attribuendo una certa priorità alla 'Croce' di Bagnacavallo.

Entro i margini di queste problematiche connessioni non sorprenderà di incontrare la fine e ammalorata 'Crocefissione' della Pinacoteca di Forlì, un affresco frammentario staccato dal Capitolo del Convento di San Pellegrino, per il quale il Salmi aveva avanzato, senza forti ragioni, il nome di Francesco da Rimini. E poiché l'opera tiene, nello svolgimento del corpo del Cristo e nel perizoma (assolutamente identico a quello della 'Croce' di Mercatello), della dolce e lirica e tenue modulazione di Giovanni da Rimini, e nella descrizione del volto desume suggerimenti dalla 'Croce' di Sant'Agostino, considerando come questi termini stilistici siano affatto estranei alla cultura di Francesco, il suo nome non può certo convenire a questo caso, e già il Brandi l'aveva accantonato. Noi oggi abbiamo richiamato in causa questo nobile frammento d'affresco perché crediamo di rinvenirvi addentellati di stile e di umanità con le 'Croci' di Bagnacavallo, di Sassoferrato e di Talamello.

Se poi permane problematicamente aperta la definizione della qualità del nesso tra le tavole e l'affresco di Forlì, pure resta acquisito che essi tutti procedono lungo quella dorsale che ha in Giovanni da Rimini la vetta più alta.

Alberto Martini

NOTE

[1] La *Croce* è stata in antico privata dei tabelloni laterali, di quello apicale e delle sagome marginali.

[2] M. Salmi, *La scuola di Rimini*, in 'Riv. dell'Ist. It. d'Arch. e St. dell'Arte'.

[3] Per scrupolo di informazione si rammenta che la 'Croce' è comparsa in un annuario bagnacavallese intitolato *La Torre*, ed ivi genericamente riferita a 'Scuola Giottesca'.

[4] Riferita impropriamente alla scuola del Baronzio dal Salmi, venne ascritta dal Brandi al maestro stesso nel Catalogo della Mostra Riminese del 1935: due anni più tardi in 'La Critica d'Arte', svolgendo la distinzione proposta dal Longhi tra lo schematizzante Giovanni Baronzio e il fine e sottile Giovanni da Rimini, la connetteva giustamente alla scuola di quest'ultimo. È evidente la derivazione della 'Croce' di Sassoferrato dall'esemplare nobilissimo di Mercatello.

Redattore responsabile: ANNA BANTI S.P.A. POLIGRAFICI IL RESTO DEL CARLINO (X-1955)
Autorizzazione del Tribunale di Firenze n. 156 del 28.1.1950

ANTONIO MORASSI

I DIPINTI DI GIAMBATTISTA TIEPOLO

pp. 154, 64 ill. in nero, 93 tavv. in nero f. t. e 8 a colori f. t., rileg. tela, sopraccoperta a colori L. 6.000

In questo volume vengono esaminati i diversi momenti dell'attività del pittore e delle sue opere straordinarie, delle quali un buon numero trova ampia trattazione nel testo. Il ricco corredo di tavole in nero e a colori costituisce una felice scelta della decorazione di chiese, delle tele di soggetto vario e dei famosi "soffitti", comprendendo anche molti particolari degli affreschi nella residenza di Würzburg e nel Palazzo Reale di Madrid.

JOLANTHA TSCHUDI

PITTURE RUPESTRI DEL TASILI DEGLI AZGER

(Sahara Algerino)

pp. 108, 55 ill. in nero, 27 tavv. a colori, 8 quadricromie, rileg. tela, sopraccoperta a colori L. 3.000

Il volume presenta ed illustra l'interessantissimo materiale pittorico scoperto nel massiccio montuoso del Tasili degli Azger; si tratta di figure che rappresentano tutto un mondo umano e animale oggi scomparso e che ci parlano di primitive civiltà. Quest'opera non ha dunque soltanto un valore documentario notevolissimo, in quanto presenta materiale fino ad oggi assolutamente sconosciuto ed assai suggestivo anche dal punto di vista strettamente artistico, ma consente anche in virtù di un complesso lavoro di analisi e di comparazione, la determinazione di varie fasi d'arte e di civiltà successive, arrivando a conclusioni del più alto interesse scientifico.

SANSONI FIRENZE

Biblioteca di Paragone

Poesia, Narrativa, Critica

Attilio Bertolucci - **La Capanna Indiana,** *poesie,* premio Viareggio 1951. Seconda edizione ampliata.

Piero Bigongiari - **Il senso della lirica Italiana.**

Raffaello Brignetti - **Morte per acqua,** *racconti.*

Diego Martelli - **Scritti d'arte** *a cura di* Antonio Boschetto.

Giorgio Bassani - **La passeggiata prima di cena,** *racconti.*

Silvio D'Arzo - **Casa d'altri,** *racconto lungo.*

Fausta Terni Cialente - **Cortile a Cleopatra,** *romanzo.*

Corrado Govoni - **Antologia poetica** - *a cura di* G. Spagnoletti.

Anna Banti - **Il bastardo,** *romanzo.*

Ferruccio Ulivi - **Galleria di scrittori d'arte.**

Carlo Bo - **Riflessioni critiche.**

Giuliano Leggeri - **Domenica sul fiume,** *romanzo.*

Giacinto Spagnoletti - **Le orecchie del diavolo,** *romanzo.*

Vittorio Sermonti - **La bambina Europa,** *romanzo.*

P. Paolo Pasolini - **La meglio gioventù,** *poesie.*

Sandro Sinigaglia - **Il flauto e la bricolla,** *poesie.*

SANSONI FIRENZE